Zeitschrift
für
Musikwissenschaft

Herausgegeben
von der
Deutschen Musikgesellschaft

Elfter Jahrgang
Oktober 1928—September 1929

Schriftleitung
Dr. Alfred Einstein

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Inhalt

Seite

Bauer, Moritz (Frankfurt a. M.), Zu Schuberts Gedächtnis 129
Besseler, Heinrich (Heidelberg), Von Dufay bis Josquin. Ein Literaturbericht . . . . (1)X
Birtner, Herbert (Heidelberg), Die Probleme der spätmittelalterlichen Mensuralnotation und ihrer Übertragung 534
Deutsch, Otto Erich (Wien), Das „Advokaten"-Terzett von Schubert und seine Vorlage . 65
—— Der Wiener Schubert-Kongreß 238
Einstein, Alfred (Berlin), Johannes Wolf zum 60. Geburtstag 385
Epstein, Peter (Breslau), Siebzehntes Deutsches Bachfest in Leipzig 587
Fellerer, Karl Gustav (Münster), Die vokale Kirchenmusik des 17./18. Jahrhunderts und die altklassische Polyphonie 354
Frotscher, Gotthold (Danzig), Schleiermachers Musikästhetik 562
Gennrich, Friedrich (Frankfurt a. M.), Internationale mittelalterliche Melodien. . 259, 321
Gutman, Hanns (Berlin), Der Decamerone des Boccaccio als musikgeschichtliche Quelle 397
Haas, Robert (Wien), Wichtigere Neuerwerbungen der Musiksammlung an der Nationalbibliothek zu Wien und Bericht über das ihr angegliederte Meisterarchiv, Widmung A. van Hoboken 568
Harburger, Walter (München), Musikalische Geometrie. Eine notwendige Neubegründung altbekannter Dinge 193
Hein, Heinrich (Hamburg-Altona), Über die Möglichkeit eines allgemeinen latenten absoluten Tonbewußtseins 414
Heinitz, Wilhelm (Hamburg), Versuch einer Analyse des Berliner Notenpapyrus P. 6870 222
Kahl, Willi (Köln), Wege des Schubertschrifttums 79
Keußler, Gerhard v. (Stuttgart), Zur Ästhetik der Vokalmusik 297
Koßmann, C. F. (Haag), Der Chor in Zelters „Auferstehungskantate" 234
Lachmann, Robert (Berlin), Die Schubertautographen der Staatsbibliothek zu Berlin . 109
Landau, Anneliese (Berlin), Spätromantische Schubert-Ergänzung 155
Leifs, Jón (Island), Isländische Volkslieder. Zwei Forschungsberichte 365
Merian, Wilhelm (Basel), Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft 45
Mies, Paul (Köln), Die Bedeutung des Unisono im Schubertschen Liede 96
Nadel, Siegfried (Wien), Zum Begriff der Musikalität 23
Panóff, Peter (Berlin), Phonographierte wotjakische, permjakische und tatarische Lieder . 609
Pirro, André (Paris), Dokumente über Antoine Brumel, Louis van Pullaer und Crispin van Stappen 349
Prod'homme, J.-G. (Paris), Die Schubert-Handschriften in der Bibliothek des Pariser Conservatoire 160
Rollberg, Fritz (Eisenach), Johann Christoph Bach, Organist zu Eisenach 1665—1703 . 549
Sachs, Curt (Berlin), Die Besetzung dreistimmiger Werke um das Jahr 1500 386
Schenk, Erich (Berlin), Zur Bibliographie der Triosonaten von Joh. Gottl. und Carl Heinr. Graun 420
Schering, Arnold (Berlin), Musikalischer Organismus oder Deklamationsrhythmik? . . 212
Schmid, Willi (München), Bemerkungen gelegentlich des 16. Bachfestes in Kassel . . . 168

Seite

Schneider, Marius (Berlin), Der Hocketus 390
Seiffert, Alfred (Charlottenburg), Das Wesen der Resonanz 449
Serauky, Walter (Halle a. S.), Drittes Händelfest in Halle 581
Souchay, Marc-André (Berlin), Schubert als Klassiker der Form 141
Szabolcsi, Benedikt (Budapest), Ungarische Chorpartituren des 18. Jahrhunderts . . . 306
Tenschert, Roland (Salzburg), Die Zauberflöte. Eine Ausstellung i. Mozarteum z. Salzburg 42
Wellek, Albert (Wien), Das Farbhören im Lichte der vergleichenden Musikwissenschaft. . 470
Wellesz, Egon (Wien), Die byzantinischen Lektionszeichen 513
Werner, Arno (Bitterfeld), Ein irrtümlich Joh. Seb. Bach zugeschriebenes Trauergedicht 626
Werner, Theodor W. (Hannover), Zweites Deutsches Heinrich-Schütz-Fest vom 15.—17. März 1929 in Celle 423
—— Zwölfte Jahrestagung des Bückeburger Forschungsinstituts und der Gesellschaft seiner Freunde 591
Zenck, Hermann, u. Helmut Schultz (Leipzig), Museumseröffnung und Orgelweihe in Leipzig 584

Bücherschau 56, 120, 174, 240, 312, 374, 433, 499, 593, 626
Dissertationen 122
Neuausgaben alter Musikwerke 58, 122, 186, 249, 313, 376, 436, 506, 599, 639
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 49, 120, 174, 426, 498
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft
Einladung zur Mitgliederversammlung 127
Bericht über die Mitgliederversammlung 257
Ortsgruppe Berlin 446
Ortsgruppe Frankfurt a. M. 190
Ortsgruppe Leipzig 63, 446, 641
Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der DMG 63, 258
Miszellen
Schenk, Erich, Über Carl Maria v. Webers Salzburger Aufenthalt 59
Rose, Fritz, Antonio Maria Gaspare Sacchini 62
—— Kompositionsfunde G. Sartis 62
Deutsch, Otto E., Gebrüder Schubert 126
Nettl, Paul, Eine spanische Quelle zu Glucks „Don Juan“ 250
Smend, Friedrich, Der Kanon „per augmentationem in motu contrario“ in Bachs „Musikalischem Opfer“ 252
Fellerer, K. G., Zur Frage der Deklamationsrhythmik 314
Plamenac, Dr., Zur „L'homme armé“-Frage 376
Kinsky, Georg, Zu Schuberts Gitarrenquartett 439
Clemen, Otto, Ein Buch aus dem Besitz des Wolfgang Figulus 441
Hamburger, Poul, Eine Gagliarde von Ciprian de Rore? 444
Gondolatsch, M., Ein alter Musikalienkatalog der Peterskirche in Görlitz . . . 507
Major, Ervin, Ungarische Tanzmelodien in Haydns Bearbeitung 601
Mitteilungen 64, 127, 191, 255, 319, 383, 447, 511, 604, 641
Kataloge 64, 128, 192, 256, 320, 448, 512, 608, 642
Zeitschriftenschau . . . . . Anhang (Heft 11/12)
Inhaltsverzeichnis . . . . . I—XII

(230)

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

11. Jahrg. Oktober 1928 Heft 1

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Universitäts-
und

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Erstes Heft 11. Jahrgang Oktober 1928

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Von Dufay bis Josquin

Ein Literaturbericht

Von

Heinrich Besseler, Heidelberg

Das 15. Jahrhundert, einst ein stiller Winkel der musikgeschichtlichen Forschung, ist seit einer Reihe von Jahren zu einem fruchtbaren und immer intensiver beackerten Arbeitsfeld geworden. Schon vor dem Kriege begannen wichtige Publikationen die Aufmerksamkeit wieder stärker auf die altniederländische Epoche zu lenken: die drei Trienter-Auswahlen der österreichischen Denkmäler (1900, 1904, 1912), die Obrechtausgabe (seit 1908), Riemanns zweiter Band des Handbuchs der Musikgeschichte (1907) und die beiden Studien A. Scherings (1912, 1914). Diese Bewegung hat sich in den Nachkriegsjahren in verstärktem Maße fortgesetzt. Wir erlebten den verheißungsvollen Anfang der lange entbehrten Josquin-Gesamtausgabe, zwei weitere wichtige Trienter-Auswahlen, die Editionen burgundischer Chansonhandschriften, des Locheimer und Rostocker Liederbuchs, und was die 1925 begründete Abteilung zur Herausgabe älterer Musik außer der bereits begonnenen Ockeghem-Gesamtausgabe uns alles in Aussicht stellt, hat bei den Freunden der Musikgeschichte hochgespannte Erwartungen geweckt. Die Energie, mit der die musikgeschichtliche Arbeit sich dem 15. Jahrhundert zugewandt hat, entspringt zweifellos den gleichen Quellen, die auch anderwärts die Neuentdeckung des welt- und jahrhundertbeherrschenden burgundischen Kulturkreises und seiner mittelalterlichen Wurzeln verursacht haben. Bücher wie Huizingas „Herbst des Mittelalters" oder Dvořáks van Eyck-Studien waren Symptome von einer über fachwissenschaftliche Grenzen weit hinausstrahlenden Leuchtkraft. Die Musikgeschichte brauchte freilich die Eigendynamik der nordischen Tradition im 15. Jahrhundert nicht erst zu entdecken — hier ist es vielmehr das italienische Quattrocento, das seiner wirklichen Erkenntnis noch harrt. Wenn trotzdem auch für die Erforschung der altniederländischen Musik gewisse grundsätzliche Umstellungen sich als notwendig erwiesen, so brachte das letzten Endes der Gesamtaspekt mit sich, von dem aus man seit Kiesewetters Geschichte der europäisch-abendländischen Musik (1834) die Epoche zu behandeln pflegte.

Bekanntlich vermeinte Kiesewetter mit seiner Scheidung und Numerierung der Niederländischen Schulen zugleich auch die ersten Entwicklungsstadien eines ernst zu nehmenden „geregelten Contrapunctes" zu erfassen. Ambros hat den so vorgegebenen Rahmen ausgefüllt, und zwar für das 15. Jahrhundert recht ungleichmäßig, da er die Handschriften nur wenig, umso ausgiebiger dagegen die Drucke heranzog: erst der dritte Band der Musikgeschichte wurde sein Meisterwerk. Unter welchem Aspekt ihm die ältere Entwicklung erschien, verrät bereits die Vorrede jenes Bandes, in der das Ausbleiben des „lange vorbereiteten und vom Hörer erwarteten Fortissimo", des „Sonnenglanzes" der Palestrinazeit bedauert und entschuldigt wird. Seitdem liefern die drei Niederländischen Schulen des 15. Jahrhunderts das landläufige, bis in die Gegenwart nachwirkende Schema, dessen Suggestionskraft nur in Riemanns Musikgeschichte grundsätzlich überwunden wurde.

Riemann zog die Folgerungen aus dem Bekanntwerden der italienischen und französischen Trecentokunst. Rein formanalytisch vorgehend setzte er beim stilistischen Vorrang ihrer profanen Liedkomposition und deren nachträglicher Auswertung für die Kirchenmusik an, faßte die „Hochblüte des von Instrumenten begleiteten Liedes" zu einer Epoche zusammen und trennte von ihr das Zeitalter des „durchimitierenden Vokalstils" ab: eine scharf formulierte Halbierung des „Renaissancezeitalters", wobei die Grenzscheide um 1450 angesetzt wurde. So lückenhaft das behandelte Material und so unhaltbar zahllose Einzelheiten sein mochten — die damit erreichte Gegenposition zu Kiesewetter-Ambros konnte nicht mehr übersehen werden. Wie tiefgreifende Gegensätze seitdem die Forschung durchziehen, ist dem Leser dieser Zeitschrift seit der Auseinandersetzung zwischen Th. Kroyer und den Herausgebern der vierten Trienter-Auswahl bekannt. Hier einen Ausgleich zu finden und einen dem heutigen Wissen wie auch den veränderten methodischen Grundlagen entsprechenden Aspekt der niederländischen Musikgeschichte zu skizzieren, hat der Schreiber dieser Zeilen an anderer Stelle versucht, worauf zur Ergänzung des Folgenden verwiesen werden darf[1].

Die Erforschung der burgundischen Epoche im engeren Sinne steht leider unter ungünstigen Auspizien, solange vom Gesamtschaffen ihres Hauptmeisters Dufay ein verhältnismäßig so geringer Ausschnitt bekannt ist. Wenn überhaupt ein einzelnes Lebenswerk als Grundmaß dieser Epoche angesetzt werden darf, so ist es dasjenige Dufays, dessen zeitliche Erstreckung fast genau mit der Regierungsdauer Philipps des Guten zusammenfällt[2]. Daß die Generation Ockeghems somit das burgundische Zeitalter keineswegs glatt ablöst, sondern zum Teil überlagert und möglicherweise also auch aus einer ganz getrennten Paralleltradition herauswächst, sei von vornherein vermerkt. — Als letzte große Veröffentlichung von Werken der ersten Jahrhunderthälfte liegt seit 1924 die fünfte Trienter-Auswahl vor[3]. Der Herausgeber R. Ficker setzt im zugehörigen Beiheft seine Studien über die Meßkompositionen der Trienter Kodizes fort und entwirft dabei weniger eine pragmatische Geschichte dieser Gattung als viel-

[1] Die Veröffentlichung dieses auf der Göttinger Philologentagung im September 1927 gehaltenen Vortrags (Bericht S. 141) ist für Heft 1 des Jahrgangs 1929 der Deutschen Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. in Aussicht gestellt.

[2] Laut Mitteilung des Leiters der Publikationen älterer Musik wird der erste Band der vom Vf. vorbereiteten Dufay-Gesamtausgabe, der das Motettenwerk enthält, im Jahrgang 1930 erscheinen.

[3] Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XXXI. Jahrgang, Wien 1924; dazu Heft XI der Studien zur Musikwissenschaft (1924), S. 3—58.

mehr einen weit ausgeführten Querschnitt, der durch die veröffentlichten 69 Stücke vielfarbig beleuchtet wird. Im Mittelpunkt steht die Frage der Kolorierungstechnik, die bereits in den vorhergehenden Studien Fickers und Orels (Beiheft 7) sowie in früheren Untersuchungen A. Scherings als ein Hauptproblem des Zeitalters hervortrat. J. Handschin hat jüngst der Vorgeschichte dieser Technik einen Aufsatz gewidmet (S. 513 des 10. Jahrgangs dieser Zeitschrift), der auch in unserm Zusammenhang Beachtung erfordert. Danach stünde die Kolorierung oder melodische Paraphrasierung des 15. Jahrhunderts in einem zwar noch nicht allseitig nachweisbaren, aber doch ununterbrochenen Traditionszusammenhang mit dem alten Tropenschaffen der St.-Martial-Epoche. Die dort herrschende Tendenz auf melodische Fortspinnung sei vom rhythmisch-konstruktiven Ideal der Gotik teilweise überdeckt worden, ohne jedoch ganz zu verschwinden: sie habe sich in gewissen Randgebieten, z. B. in England und der französischen Provinz dauernd gehalten, allmählich zentralfranzösische Techniken sich angeeignet und mit der Zersetzung der gotischen Tradition ihren alten Rang wiedererobert. Eine verlockende Perspektive! Man wäre versucht, noch hinzuzufügen, daß tatsächlich einige der in Betracht kommenden Werke aus dem „vorgotischen" Raum etwa zwischen Limoges und Chartres zu stammen scheinen. Z. B. deutet der 8. Faszikel von Montpellier mit den drei oft besprochenen Stimmtauschmotetten auf die Gegend von Orléans als Entstehungsort (AfM 8, 143, A. 2), die AfM 8, 243 veröffentlichte Motette mit Choralbenutzung in den Oberstimmen wurde in Poitou niedergeschrieben (AfM 5, 212f.), und hat nicht schließlich Ockeghem seit 1446 als Sänger des Herzogs von Bourbon in Moulins und später als Trésorier von St. Martin in Tours einen großen Teil seines Lebens im gleichen Raum verbracht?

Leider stehen nun die Beweise, die Handschin für die Realität dieses Traditionszusammenhangs anzuführen vermag, auf schwachen Füßen. Er möchte in einem 3st. Konduktus wahrscheinlich englischer Herkunft die Verarbeitung des Gloriatropus Spiritus et alme nachweisen. Der Leser überzeugt sich leicht, daß dasselbe Ergebnis auch mit einem beliebigen anderen C. f. von ähnlicher Gliederung und Tonalität zu erzielen ist — wenn man nämlich nach Handschins Methode vorgeht, weder die Textlegung noch die musikalische Gliederung berücksichtigt (man beachte die kurzen, stark kadenzierenden Binnengruppen, die mehrfach offensichtlich auch ein Zurechtrücken von Textsilben erfordern) und die gesuchten Töne bei Bedarf aus der Nachbarstimme entnimmt. Ebensowenig überzeugen mich die übrigen Hinweise (nur Modena f. 2′ vermag ich nicht nachzuprüfen): schon in den Textbeispielen trifft man allenthalben auf typische Kadenzformeln und ornamentale Wendungen, wie sie dutzendweis in Ars nova-Motetten vorkommen. Mit Machauts 4st. Credo fällt das verhältnismäßig schwerste Gewicht in die Wagschale. Aber auch in dieser doch vorwiegend syllabischen Komposition stimmen die Textsilben meist nicht zu den Choraltönen, ganz abgesehen davon, daß die dauernde Auswahl zwischen 4 Stimmen den Nachweis wenig zwingend erscheinen läßt. Zweifellos ging Machaut ebenso wie der Verfasser des Tournaier Gloria und Credo vom Choral aus, dessen Anfang zitiert wird. Daß aber diese an der freien Motetten- und Balladenkomposition geschulten Musiker eine so merkwürdige und dabei recht komplizierte Paraphrasierungstechnik planmäßig gehandhabt hätten, müßte erst durch Einordnung in eine kontrollierbare Tradition nachgewiesen werden, um glaubhaft zu sein.

Was uns an wirklichen Diskant-Choralbearbeitungen aus dem 14. Jahrhundert erhalten ist, sieht sehr anders aus und leitet unmittelbar zu bereits veröffentlichten Werken der burgundischen Zeit über. Es handelt sich um die in Apt vorliegenden 3 st. Hymnen, die vermutlich in den 1370er bis 80er Jahren für Avignon komponiert worden sind. Von einer konstruktiven Kolorierungstechnik zwecks Erzeugung eines neuen, eigenwertigen Melos kann bei diesen Stücken nicht die Rede sein. Ein schlicht mensurierter 3 st. Konduktussatz wie Iste confessor (S. 19), der übrigens auch in zwei nordfranzösischen Handschriften nachweisbar ist (AfM 8, 237, Nr. 39), will nichts geben als eine klanglich ausgesetzte, deutlich vernehmbare Darstellung des Chorals. Der von der Vatikanischen Fassung öfters abweichende C. f. liegt anscheinend fast unverändert im Superius; Deklamation, Melismatik und Gliederung der Vorlage sind genau erkennbar. Man vergleiche hiermit das von Ficker als Nr. VIII veröffentlichte Credo des päpstlichen Sängers Zacharias (auch in Bologna, Liceo 37 als Patrem du vilage von Zacar. überliefert), die beiden wohl von burgundischen Musikern stammenden Sätze Nr. IX und XXXII[1] und als Schlußglied den höchstwahrscheinlich zwischen 1429 und 1433 zu Rom komponierten Dufayschen Hymnenzyklus, in dem der C. f. etwas freier abgerundet erscheint: alles Glieder einer italienischen oder jedenfalls südlichen Diskantchoral-Tradition, die von England bis auf den erst nach 1420 übernommenen Fauxbourdonsatz ganz unabhängig sein dürfte. Zu welcher Kolorierungstechnik diese Tradition neigt, mag die Apter Bearbeitung von Christe redemptor verdeutlichen (S. 20). Dem etwas reicheren Satz entsprechend sind die im zweiten Diskant liegenden C. f.-Töne mehrfach mit kleinen umspielenden Sequenzfiguren verziert, jedoch so, daß die rein ornamentale Kolorierung durchaus dem Willen zu plastischer Darstellung untergeordnet bleibt. Man vergleiche damit das von Ficker als Nr. XXII herausgegebene Kyrie angelorum von G. Binchois: die Verwandtschaft dieses zweifellos italienisch inspirierten Frühwerks mit dem Apter Hymnus ist trotz der neuen Fauxbourdontechnik greifbar. Archivalische Belege für einen Italienaufenthalt Binchois' fehlen zwar, doch beweist eine in Modena erhaltene burgundische Motette, daß er zwischen 1425 und 1436 in Padua geweilt hat[2]. Aus der großen Zahl ähnlich angelegter Messensätze läßt sich folgern, daß die burgundische Diskantkolorierung mindestens zu einem erheblichen Teil der genannten südlichen Tradition angehört und nicht auf englischen Einfluß zurückgeht, wie Ficker (Beiheft S. 39) annimmt. Ob sich unter den Händen dieser Musiker die ursprünglich ornamentale Kolorierung allmählich umgebildet hat, was die bis jetzt zugänglichen Sätze plausibel erscheinen lassen, bedarf noch der Untersuchung. Unverkennbar ist jedoch zunächst die Absicht nach tektonischer Klarlegung und Verdeutlichung der choralen Melodiegestalt: der diesbezügliche Kommentar S. 21 des Beiheftes legt zum mindesten ein Mißverständnis nahe, da später (S. 43) das in seinen Intentionen völlig entgegengesetzte englische Verfahren mit denselben Ausdrücken charakterisiert wird.

[1] Nach S. 21 des Beiheftes wäre für die Nr. IX ein englischer Komponist zu vermuten. Zur Frage der englischen Provenienz des Battre-Faszikels von Cod. 87 vgl. man jedoch S. 6 dieser Besprechung.

[2] Die Motette Mater dulcis-Tanti gaude von Grossin wird der Stadt Padua und dem hl. Antonius als Huldigung der Burgondi dargebracht, wobei im 2. Teil des Triplum neben andern Musikern als erster Binchois genannt ist (Canit Camena .... Binchois agente). Da Binchois 1424/25 im Dienst des Grafen von Suffolk, seit 1436 am burgundischen Hof nachweisbar ist und die Motette stilistisch nicht vor 1424 entstanden sein kann, ergeben sich die angeführten Grenzdaten.

In dankenswerter Weise bringt der Denkmälerband zum erstenmal eine größere Anzahl englischer Messensätze, 24 dreistimmige Stücke (außer Nr. LXVII), die in England den musikalischen Gegenpol der bisher besprochenen Tradition vermuten und in gewissem Umfang bereits erkennen lassen. Für die Sätze Nr. XLVIII bis L und einige später folgende hat Ficker, m. E. überzeugend, eine Diskantkolorierung nachgewiesen, die im Gegensatz zur italienisch-burgundischen als konstruktiv bezeichnet werden muß. Merkwürdigerweise ist die zugrundeliegende Melodie, außer beim burgundisch kolorierten Gloria Nr. LVII, nirgends zu identifizieren. Mag nun ein C. f. oder etwa der frei geschaffene erste Teil als Vorlage gedient haben: der Komponist hat dieses Gerüst in der Tat als bloße Tonsummation behandelt und es mit einem Melos von ganz neuer Gliederung und Gewichtsverteilung umkleidet — nach dem bisher zugänglichen Material zu urteilen, eine spezifisch englische Praxis. Ob und wieweit sie auf die spätere niederländische eingewirkt hat, bedarf noch der Prüfung. Als spezifisch englisch möchte Ficker (S. 39f.) auch die frei mensurierte gesangliche Fassung eines C. f. als Konduktusmittelstimme oder Motettentenor betrachten. Möglich ist es, doch wird man nicht vergessen, daß die Trienter Kompositionen fast alle erst der spätenglischen Entwicklung angehören (S. 36). Ohne Hinzunahme des Old Hall-Kodex und der älteren Fragmente dürfte volle Klarheit über die englische Tradition nicht zu erzielen sein. Eine melodische Zerlösung der Motetten-Isorhythmie wird jedenfalls im Süden schon seit der Mitte des 14. Jahrhunderts verschiedentlich angestrebt, wie z. B. die drei AfM 8, 225 erwähnten Avignonesischen Werke oder eine jüngere, ebenfalls auf die Kurie verweisende Motette von H. de Salinis (Si nichil — In precio, BL 277) beweisen. Die betreffenden Tenores sehen den englischen in Nr. XLVII usw. recht ähnlich. Das Übergewicht der unerschöpflich strömenden, nur wenig rationalisierten Melodik scheint allerdings die englische Musik am stärksten auszuzeichnen. Man gewinnt den Eindruck, daß bei der verhältnismäßig seltenen Abdifferenzierung einer Stimme von den übrigen nur übernommene fremde Techniken nachwirken, während das eigene Ideal in der gleichmäßigen melodischen Durchströmung des Gesamtkomplexes liegt. Hier wäre an die durch alle älteren Quellen belegte englische Vorliebe für den Konduktus zu erinnern (AfM 7, 226), dessen Prinzip: vokale Zusammenballung der Stimmen, zur funktionell differenzierenden Motetten- und Balladentechnik in ausgesprochenem Gegensatz steht. Wenn zwischen dem Schaffen der Engländer und dem der Ockeghem-Generation eine gewisse Wahlverwandtschaft und wohl auch reale Traditionsbeziehung vorliegt, so wird sie an dieser Stelle am deutlichsten greifbar und durch den Klangeindruck bestätigt. Dabei wird man den gewaltigen Abstand nicht übersehen, der trotzdem zwischen einer Ockeghemschen Messe und etwa den ganz reifen, in ihrer Art vollkommenen Sätzen Nr. LXII bis LXV besteht. Auf das musikalisch hervorragende Sanctus und Agnus Dei sei besonders hingewiesen: zwei Schöpfungen, die den Stand der europäischen Musik in den 1430er Jahren aus englischer Perspektive erblicken lassen.

Im Verlauf seiner Untersuchungen kommt Ficker auch auf Zusammenhänge zwischen Kolorierungspraxis und Satztechnik zu sprechen, wobei frühere Andeutungen ausgeführt und durch eine Reihe von Beispielen beleuchtet werden. Es handelt sich um die gleichzeitige und einander beeinflussende Bearbeitung zweier verschiedener Cantus firmi, die in Beiheft 7 sogenannte Diskant-Tenortechnik, für die besonders das Credo

Nr. XLIX einen überzeugenden Beleg darstellt. Da auch in jüngeren, stark kolorierten Stücken die Wirksamkeit dieser Technik wahrscheinlich gemacht wird, darf man sie wohl als spezifisch englisch betrachten. Auf die frühere These, Dunstable habe mit der Diskant-Tenorarbeit den entscheidenden Übergang zur (niederländischen) Polyphonie angebahnt, kommt Ficker jedoch nicht mehr zurück. Schon P. Wagner trat ihr seinerzeit entgegen (Gregoriusblatt 1924, H. 1/2), und wenn auch in niederländischen Werken wie der bekannten Le Serviteur-Messe (nicht von Ockeghem, sondern Faugues; die Chanson von Dufay) ein derartiges Zwillingsgerüst nachweisbar ist, so dürfen doch zwei Tatsachen nicht außer acht bleiben. Sicherlich ganz unabhängig vom koloraturen Diskant-Tenorgerüst der Engländer hat die italienisch-burgundische Tradition einen Typus des freien dreistimmigen Satzes ausgebildet, der auf der Zwillingsanlage von Cantus und Tenor beruht. Im Gegensatz zur französischen Ballade des 14. Jahrhunderts bevorzugt vor allem die burgundische Chanson diese Satztechnik unverkennbar und übernimmt damit ein wichtiges Erbteil des italienischen Trecento. Was also die englische Praxis den kontinentalen Musikern hätte bieten können, einen Satztypus mit zwei gleichgewichtigen Hauptstimmen, war ihnen längst bekannt. Ferner handelt es sich bei den jüngeren, in Trient erhaltenen englischen Messensätzen fast ausschließlich um 3st. Kompositionen, während bereits für die Ockeghem-Generation die Vierstimmigkeit in der Messe als normal gilt und auch in satztechnischer Hinsicht den Einfluß der Motette nicht verleugnet.

Dagegen scheint Ficker seine zweite frühere These, Dunstable sei der Schöpfer der geschlossenen Messenform auf motettischer Grundlage, noch aufrecht zu halten. Er bezeichnet das Gloria und Credo Nr. LX/LXI wegen des identischen, motettenartigen Tenors als den wahrscheinlich ältesten Versuch einer engeren Verbindung zwischen Ordinariumsteilen, schließt einen viersätzigen Zyklus an, dessen Credo Leonel zugeschrieben ist, während eine andere Handschrift für das Sanctus Dunstable nennt, und verweist in diesem Zusammenhang auch auf die Rex saeculorum-Messe von Leonel. Alles wohl möglich, die englische Priorität für die Aufstellung des Ordinariumszyklus sogar wahrscheinlich — aber ein strikter Beweis fehlt noch, so lange nicht auch die südlich-burgundische Entwicklung klargelegt und die Chronologie gesichert ist. Denn das Problem des Zusammenschlusses von Ordinariumssätzen liegt auch für Italien längst in der Luft, wie die zahlreichen Versuche der Handschrift Bologna, Liceo 37 bezeugen (vgl. auch Beiheft S. 33). Und was die Identität Dunstables mit Leonel Power betrifft, so ist sie durch den genannten Zyklus ebensowenig sichergestellt, wie durch die bisher bekannten Doppelzuweisungen. Ein Gegenargument liegt z. B. darin, daß in allen vier (italienischen) Haupthandschriften der Epoche, BL, BU, ModB und FM, stets sowohl Dunstable wie Leonel genannt und streng unterschieden werden. Die Divergenzen bei der Autorbezeichnung ergeben sich mit einer einzigen Ausnahme (Alma redemptoris, ModB f. 134') nur aus dem Hereinspielen der auch sonst nicht sehr zuverlässigen Trienter Kodizes. Klarheit wird hier erst die Parallelunterſuchung des vollständigen Materials schaffen können.

Noch eine weitere Annahme Fickers scheint mir wenig gesichert: die englische Provenienz der Werke des sogenannten Battre-Faszikels im Kodex 87 (Beiheft S. 17 und 36, A. 47). In den bisher zugänglichen englischen Kompositionen spielt die Faurbourdontechnik eine so auffallend geringe Rolle und ist meist derart in den

Konduktussatz hineingearbeitet, daß man ein Hervortreten von Faxbourdonpartien geradezu als Argument *gegen* englische Herkunft betrachten möchte. Die englischen Werke des 14. Jahrhunderts verhalten sich nach Ludwigs Feststellung ähnlich (Adlers Handbuch S. 247) und der Battre-Faszikel selbst enthält außer einer sehr alten zentralfranzösischen Fauvelmotette (Nr. 177), dem bereits erwähnten Kyrie angelorum von Binchois (175), einem ebenfalls nach Italien weisenden Credo von Dufay (188 = Nr. XL des Denkmälerbandes) und zwei auf Namur bezüglichen Texten (DTÖ VII, S. XIII) ein Repertoire von ganz italienisch-burgundischem Aussehen. Die Sätze Nr. XV bis XVIII (Beiheft S. 19) werden daher ebensowenig wie Nr. IX und XIV als frühe Messenbeispiele der englischen Schule gelten dürfen. Da der gegenseitige Austausch von Techniken gerade in jener Epoche offenbar sehr lebhaft ist, erscheint bei der Zuweisung anonymer Stücke gegenwärtig noch größte Zurückhaltung geboten. Das Credo Nr. XI von Bodoil z. B., das Ficker (S. 16 oben) der Pariser Schule aus dem Anfang des Jahrhunderts zuschreiben möchte, ist in einer nicht benutzten Quelle (BL 147) als Anglicanum Patrem bezeichnet.

Außer zahlreichen Belegen für die ornamentale und konstruktive Kolorierungstechnik der burgundischen Epoche bringt der Denkmälerband noch eine Reihe von Messensätzen, deren Technik aus älteren französischen und italienischen Traditionen zu verstehen ist[1]. Die seitdem erschienene Abhandlung Fr. Ludwigs über die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts (AfM 7, 417) erhält hierdurch einige wertvolle, wenn auch jüngere Illustrationen, die das Gewicht der trecenteskken Überlieferung nachdrücklich hervorheben. Nach den bisherigen höchst anregenden Untersuchungen und Ausgaben Fickers wird man die Fortsetzung seiner Studien erwartungsvoll begrüßen. Es scheint jetzt allerdings der Punkt erreicht zu sein, wo eine weitere Beschränkung auf das Trienter Material nicht mehr angängig ist und die beati possidentes in Wien ihre Untersuchungsbasis wohl oder übel werden ausdehnen müssen. Vielleicht birgt auch die Beschränkung auf die Messengeschichte gewisse Gefahren, da wenigstens für die frühburgundische Zeit in stilistischer Hinsicht Motette und Chanson zweifellos den Vorrang haben[2].

Über die Motette des 15. Jahrhunderts ist seit A. Orels dankenswerter Studie (in Beiheft 7) nicht mehr gearbeitet worden, und gerade dort macht sich die Beschränkung auf das Trienter Material ungünstig bemerkbar. Es wäre sachlich nur zu begrüßen, wenn der unberechtigte Nimbus, der sich um die sieben Trienter Kodizes gebildet hat, etwas verblaßte. Für die nüchterne Untersuchung sind sie eine durchaus periphere, oft genug nicht sonderlich zuverlässige Quelle, wertvoll wie jede Aufzeichnung aus dieser Zeit und besonders wegen ihres ungewöhnlichen Umfangs, unersetzlich aber nur dort, wo wir nichts Besseres haben: für die englische Messe nach Old Hall und für einige Partien der niederländischen (auch der deutschen) Musik kurz vor und neben Ockeghem. Gewisse Grundformen der Motettkomposition lassen sich an

---

[1] Drei weitere Messensätze Dufays sowie seine Weihnachtsprosa Letabundus hat inzwischen K. Dèzes zum erstenmal veröffentlicht (Messen- und Motettensätze des 15. Jahrhunderts, Heft 1, Augsburg [1927]).

[2] Vermerkt sei noch: Nr. XXXI steht auch in Ca 11, XXXVI stammt nach BU 24 von Binchois, XXXVII = Trient 1683, XXXIX steht vollständig in BL und Ven (hier 2st.) im Zusammenhang eines vollständigen Ordinariums, desgl. XLII in BL (St. Jacobs-Offizium).

diesem Material aufweisen, schwerlich aber die Gattungsgeschichte in einem sogenannten Trienter Zeitalter. Aus Orels Darstellung muß jeder Unbefangene entnehmen, die alte Motettentradition habe für die Dufayepoche nur noch eine sehr untergeordnete Rolle gespielt, während die auf dem Fauxbourdon beruhende Satztechnik des verzierten Cantus firmus führend gewesen sei (S. 52 und 88). Man erfährt jedenfalls nicht, daß die Zeit Dufays einen präzisen Motettenbegriff gekannt hat, unter den die Hymnen, Magnificat, Antiphonen, Prosen und sonstige liturgische Gebrauchsmusik im Fauxbourdonstil keineswegs subsumiert wurden. Die Schreiber der guten Kodizes haben derartige Stücke stets in einer gesonderten Abteilung vereinigt und uns im übrigen ein gewaltiges Repertoire von etwa zweihundert z. T. sehr umfangreichen „echten" Motetten überliefert. Ihre AfM 7, 235 aufgezählten mannigfachen Satztypen veranschaulichen bereits eindringlich genug den Umfang der aus dem 14. Jahrhundert nachwirkenden Traditionen. Textlich handelt es sich um freie Dichtungen, zu denen sich einige wenige liturgische Stücke gesellen. Letztere werden ganz vereinzelt, wie Dunstables Veni sancte Spiritus, nach isorhythmischer Motettenart vertont, meist jedoch in Form der dreistimmigen Balladenmotette, wobei die führende Oberstimme entweder frei gestaltet ist oder den kolorierten Choral übernimmt. Man vergleiche die Alma redemptoris-Sätze von Dunstable und Dufay (DTÖ XXVII, 1), um dabei auch zu erkennen, daß die letztgenannte C. f.-Kolorierung satztechnisch weder zum Fauxbourdon und seinen Ausläufern noch zum akkordlichen Satz gehört, sondern auf den oben erwähnten Cantus-Tenor-Typus der burgundischen Chanson zurückweist. Im übrigen gewinnt man aus Orels Edition und dem Trienter Katalog den Eindruck, daß sich neben der burgundischen Hauptgruppe mit Dufay und Binchois als Mittelpunkt, die ja von etwa 1420 bis gegen 1440 engste Beziehungen zu Italien unterhält, im Norden allmählich eine gewissermaßen frühniederländische Tradition ausbildet, die der liturgischen Gebrauchsmusik sehr stark zugewandt ist, satztechnisch erheblich primitiver wirkt und vielleicht mehr nach England, jedenfalls nicht nach Italien tendiert. Über diese vorläufig noch im Dunkel liegende Gruppe, der z. B. zweifellos die Liebert-Messe angehört, scheinen gerade die Trienter Handschriften Aufschlüsse zu versprechen. Orels Kolorierungsstudie hat in das Dunkel bereits verschiedentlich hineingeleuchtet, so daß weiterführende Arbeiten mit noch entschiedenerer Blickrichtung auf die niederländische Technik der Ockeghem-Generation sehr willkommen wären.

Es sei an dieser Stelle ein Wort zur Editionspraxis gestattet. Wie die großen Ausgaben der letzten Jahre zeigen, gibt es heute soviel Editionsarten wie Herausgeber; jeder geht nach anderen Grundsätzen vor. Ein derartiges Durcheinander in einer absolut handwerklichen Angelegenheit ist unerträglich und einer Wissenschaft unwürdig, die auf philologische Sauberkeit hält. Es muß endlich versucht werden, hier zu einer Einigung oder wenigstens einer Aussprache zu kommen. Von jeder Editionstechnik wird man außer der selbstverständlichen Exaktheit und Vollständigkeit verlangen, daß sie sämtliche Werke einer bestimmten Epoche in einheitlicher Umschrift wiedergibt und musikalisch Wesentliches nicht verfälscht oder unkenntlich macht. Einigkeit dürfte also darüber bestehen, daß für vorniederländische Musik die sogenannte unverkürzte Wiedergabe nicht mehr diskutabel ist. Die notwendige Verkürzung muß in der technisch am stärksten durchgebildeten und kompliziertesten Gattung festgestellt werden, für das 14. Jahrhundert einschließlich der Dufay-

epoche also in der Motette. So ergibt sich für alle in der französischen schwarzen Ars nova-Notation aufgezeichnete Musik bis zu den Spätwerken Dufays, einschließlich der AfM 7, 244 genannten Umschriften in „weiße" Notation zwangsläufig die Verkürzung auf ein Viertel: die Semibrevis wird zur Viertelnote und diese zur Hauptbewegungseinheit. Besondere Aufmerksamkeit erfordert das in der frühburgundischen Zeit beliebte tempus perfectum diminutum: beim häufigen Fehlen der Vorzeichnung daran kenntlich, daß sich je zwei diminuierte Breviseinheiten zu einer Gruppe, also einer Art $^6/_8$-Takt zusammenschließen. Manche einfachen Dreiertaktübertragungen sind dementsprechend zu verbessern, z. B. Dufays Alma bei Orel (DTÖ XXVII, 1), sein Vergene bella bei van den Borren (Dufay, S. 305), Adams A temps bei Stainer (Dufay, S. 54, ebenso bei Dischner[1]), Binchois' De plus[2] (ib. S. 80 bzw. 17) usw. — Das Taktstrichproblem ist mit Fickers Trienterband nun auch in den Bezirk der kritischen Edition eingebrochen, nachdem es seit langem erörtert und in praktischen Ausgaben mit den verschiedensten Experimenten bedacht worden war. Partiturübertragung erfordert unbedingt irgendwelche Teilungsstriche, um lesbar zu sein. Der Taktstrich hat für uns außerdem eine rhythmische und eine metrische Funktion. Letztere scheidet für die mehrstimmige Musik vor dem 17. Jahrhundert aus, da dort ein Periodenbau auf der Grundlage symmetrischer Entsprechungen nur in Grenzfällen auftritt. Ob man deshalb grundsätzlich etwa nur punktierte Striche anwenden wollte, wäre eine Frage zweiten Ranges. Es dreht sich vielmehr alles um die rhythmische Interpretation — Interpretation, da man Dinge hinzufügt, die im Original fehlen. Für jede Epoche entsteht also die Frage: ist die rhythmische Gruppenbildung so eindeutig und konstant, daß sie den durchgezogenen Taktstrich und seine Folgen (Überbindung, Notenspaltung) rechtfertigt? In der französischen und erst recht der italienischen Trecentomusik, ebenso in der zentralburgundischen Epoche: ja —, in der niederländischen unbedingt: nein! Ficker hat zum erstenmal versucht, in einer wissenschaftlich-kritischen Edition zwecks Klarstellung des rhythmischen Verlaufs veränderliche Taktgruppen anzuwenden. Nach den vorliegenden Proben muß gesagt werden, daß ein solches Verfahren (ebenso wie die wechselnde Verkürzung) weniger klärt als verwirrt, in vielen Fällen auch andere Lösungen gestattet und vor allem zu uferlosen Konsequenzen führt. Für wissenschaftliche Ausgaben wird man vielmehr eine fest geregelte und eindeutige Taktstrichsetzung fordern müssen, wobei ein möglichst mechanisches Verfahren, eventuell mit punktierten oder zwischen die Systeme gesetzten Strichen, einer ausgetüftelten Lösung bei weitem vorzuziehen wäre. Soviel ich sehe, darf und muß der Bearbeiter nur in zwei genau umschreibbaren Fällen über die Angaben der Originalvorzeichnung hinausgehen: bei der französischen Notation des 14. Jahrhunderts zwecks Hervorhebung des unbezeichneten, oft innerhalb des Stückes wechselnden Modus (vgl. die Apter Hymnen S. 19 u. 20) und bei der prolatio-Notierung (bzw. dem tempus perf. dim.), um überschüssige Halbtakte in Anderthalb-Gruppen unterzubringen. In beiden Fällen sind zunächst die Kadenzverhältnisse maßgebend. — Bei einer Anzahl von Werken in Fickers Denkmälerband deutet das Verschwimmen

[1] Kammermusik des Mittelalters ed. O. Dischner, Heft 1, Augsburg (1927). Zwei Rondeaux von Jac. Vide (Nr. 3 und 4) sind hier zum erstenmal veröffentlicht.

[2] In beiden Quellen prolatio-Notierung, wobei Esc nach T. 23 korrekt eine Semibrevispause aufweist.

der Gruppengrenzen bereits auf die neue niederländische Rhythmik hin, die für die Taktstrich- und Verkürzungsfrage eine gesonderte Überlegung erfordert (vgl. S. 16 ff.).

Mit der Vielseitigkeit der letzten Trienter-Auswahlen kann es keine andere Edition der letzten Jahre aufnehmen. Wohl aber kommt ihnen an fundamentaler Bedeutung für die musikgeschichtliche Erkenntnis des 15. Jahrhunderts die 1927 begonnene Ockeghem-Gesamtausgabe gleich[1]. Es dürfte keinen zweiten epochebegründenden Musiker geben, dessen Gestalt so lange in mythischem Nebel verhüllt blieb, wie die des niederländischen Altmeisters. Daß das neue, wissenschaftlich von Th. Kroyer geleitete Unternehmen des Hauses Breitkopf & Härtel bei seinem ersten Schritt ins 15. Jahrhundert sogleich diese wichtigste Aufklärungsarbeit unternimmt, ist dankbar zu begrüßen. Der Herausgeber Dragan Plamenac legt im ersten Band seiner Ausgabe zwei 3 st. und sechs 4 st. Messen nebst drei zugehörigen Chansons in einer, soweit Stichproben ergaben, sorgfältigen und zuverlässigen kritischen Edition vor. Die Originalaufzeichnung wird durch vier Faksimiles veranschaulicht, von denen leider drei den Kyrie-Anfang zeigen und für die Textlegungsfrage nicht weiter instruktiv sind. Vergleicht man jedoch das letzte Faksimile aus dem l'homme armé-Credo mit der Übertragung (S. 106), so fällt auf, welch ein verändertes Bild die Durchtextierung der Unterstimmen suggeriert, auch wenn sie zum Teil, soweit nicht aus der Cappella Sistina-Handschrift übernommen, in der üblichen Kursive gehalten ist. Gewiß, es handelt sich dabei um ein von altersher übliches Verfahren — trotzdem muß bezweifelt werden, ob es einer kritischen Ausgabe ansteht. Rücksichten auf praktische Verwendbarkeit sollten jedenfalls keine Rolle spielen, denn wer diese Musik aufführen will, muß ohnedies schon einige eigene Arbeit hinzufügen. Wozu also die suggestive Störung des Originaleindrucks, wozu die willkürlichen Wortwiederholungen in den Kyrie-, Sanctus- und Agnus-Sätzen? Nach S. XV des Vorworts erstrebt der Herausgeber ein Kompromiß zwischen der Textierung seiner aus Flandern stammenden Hauptquelle und derjenigen der römischen Chorbücher, die hin und wieder bereits zur locutio-Auffassung des 16. Jahrhunderts neigen soll. Da uns ein Aufsatz Kroyers (AfM 2, 48) anschaulich gezeigt hat, mit welcher Freiheit im 16. Jahrhundert unter Umständen alte Textlegungen verbessert wurden, und da im Chigi-Kodex eine so vorzügliche zentrale Quelle vorliegt, möchte man sich eher wünschen, im Hauptteil der Ausgabe so weit wie möglich nur die dortige Version und alles übrige im Revisionsbericht vorzufinden[2]. Es handelt sich hier keineswegs um die alten Interpretationsfragen: mag der Herausgeber auf a cappella oder Orgelmesse schwören — seine Ausgabe soll das Original kritisch zu rekonstruieren suchen, wie es in Ockeghems Kapellbüchern stand, nichts weiter!

Was lehrt nun der vorliegende Band über die Technik Ockeghems und seine Stellung in der Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts? Wer etwa erwartet, hier das

[1] Johannes Ockeghem, Sämtliche Werke ed. Dragan Plamenac, Bd. I, Leipzig 1927 = Publikationen älterer Musik, 1. Jahrgang, 2. Teil.

[2] Paul Bergmans in Gent, Verfasser des in Deutschland nirgends erreichbaren Armorial général de Flandre au XVIe siècle (1920), hat freundlicherweise ermittelt, daß das Wappen im Chigi-Kodex der Familie van der Hoyen angehört. Diese besaß seit der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts die Herrschaft Ruddershove bei Velzeke, 22 km südlich von Gent. 1509 verkaufte der damalige Besitzer Martin v. d. H., Baron von Blangis, wegen Übersiedlung nach Frankreich die Herrschaft an seinen Neffen Gerard van der Hoyen.

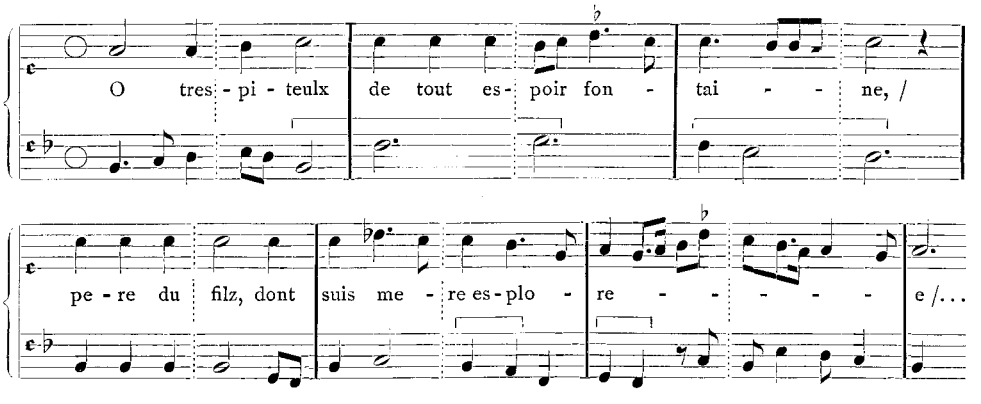
fehlende Glied zwischen der Dufayepoche mit ihrer Trecentotradition und Diskantkolorierung auf der einen Seite und dem durchimitierenden Satz der Niederländer andererseits zu finden, wird enttäuscht sein. So einfach liegen die Dinge offenbar nicht. Der Herausgeber hat sich für alphabetische Ordnung der vierstimmigen Messen entschieden, vermutlich, weil eine chronologische Reihenfolge nicht mit Sicherheit aufzustellen war. Versucht man nämlich, auf Grund der vorliegenden Stücke sich ein Bild der künstlerischen Entwicklung Ockeghems und der ihm vorgegebenen Tradition zu machen, so läßt die auffallende stilistische Ungleichartigkeit der einzelnen Gruppen eine einheitliche, konsequente Linie vorderhand noch nicht erkennen. Die beiden sicherlich frühen dreistimmigen Messen mögen bei Seite bleiben: sie stehen im Gegensatz zu den übrigen der Chanson näher als der Motette. Da die verhältnismäßig zahlreichen Imitationen besonders des Veroneser Werks (Nr. 2) überwiegend zwischen Superius und Tenor spielen, und diese Stimmen, von einigen Stellen der sattechnisch überhaupt etwas abweichenden ersten Messe abgesehen, durchweg einen korrekten zweistimmigen Satz ergeben, dürften sie nach alter burgundischer Chansontechnik das Gerüst bilden. Mindestens für die Veroneser Messe ist eine kolorative Behandlung dieses Gerüsts sehr wahrscheinlich, so daß sie etwa der zweiten O rosa bella-Messe (DTÖ XI, 1) bisher am nächsten stünde.

Die vierstimmigen Werke scheiden sich sattechnisch in wenigstens drei Gruppen. Ganz für sich steht die l'homme armé-Messe. Sie ist die einzige mit starr durchgeführtem, mechanisch augmentiertem Tenor-C. f., ohne jedoch irgendwelchen Einfluß von Seiten der Dufayschen Motette erkennen zu lassen. Vor allem fehlt ihr das für motettische Anlage burgundischen Stils so charakteristische einleitende Oberstimmenduo. Sowohl die Satztechnik mit ihrer merkwürdig freien Behandlung von Vorhalten, Durchgangs- und Wechselnoten (vgl. Kyrie T. 12, 18, 19, 22 usw.), als auch die zum Teil noch stark ausgeprägte Gruppenrhythmik im tempus perfectum deuten auf frühe Entstehungszeit. Solistische Umspielungen langgehaltener C. f.-Töne, wie zu Anfang des dritten Agnus, finden zwar in späteren niederländischen Werken, z. B. bei Agricola, gelegentlich ein Gegenstück, ohne daß sich jedoch bisher nachweisen ließe, in welche Überlieferung dergleichen Dinge gehören. Sind es aufgezeichnete Diskantier-Improvisationen? Gerade im Verein mit der folgenden, unverkennbar von Dufay beeinflußten Gruppe scheint bereits die l'homme armé-Messe zu beweisen, daß die Wurzeln der Ockeghemschen Kunst mindestens zum Teil nicht in der zentralburgundischen, sondern in einer anderen Tradition liegen. Man beachte etwa auch die Lage der C. f.-Stimme. In Dufays Motette beginnt der „Tenor" seit 1431 aus seiner traditionellen Lage als Baßstimme auf dem Wege über die Tenorverdoppelung in die zweitunterste Stimme aufzusteigen, wo er in den letzten Motetten und vierstimmigen Messen seine unverrückbare Stelle hat[1]. Im Ockeghemband wandert er zwischen allen drei Unterstimmen hin und her, zwischen zweien mitunter in ein und derselben Messe, wie bei Nr. 7 und 8. Außerdem zeigt er unverkennbare Neigung, sich in der Melodiestruktur den übrigen Stimmen anzupassen und klanglich im Gesamtkomplex aufzu-

[1] Die diesbezüglichen Ausführungen von Dèzes, ZfM 10, 330 f. treffen nicht zu. Auch wird man schwerlich den dreistimmigen Satz als das Ideal Dufayscher Polyphonie bezeichnen können, da Dufay von den frühesten Jugendwerken an den dreistimmigen Chanson- und vierstimmigen Motettensatz gleichermaßen anwendet.

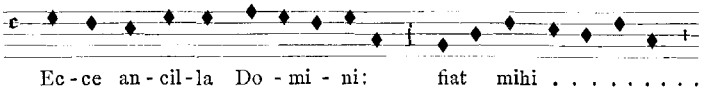
gehen. Man vergleiche dazu die wandernde C. f.-Kolorierung in Messensätzen von Liebert und Markham, die P. Wagner (Gregoriusblatt 1924, 5 f.) und Ficker (Beiheft 11, 48) nachgewiesen haben. Sollte nicht auch von Ockeghem aus ein Weg zur frühniederländischen Tradition zu finden sein, wie sie oben hypothetisch angesetzt wurde?

Eine zweite Gruppe vierstimmiger Messen wird von den Werken De plus en plus (Nr. 5) und Ecce ancilla Domini (Nr. 6) gebildet. Ihr schließen sich in einigem Abstand die beiden offenbar jüngeren Ma maistresse-Sätze (Nr. 8) an, deren Technik in manchen Zügen bereits auf die ganz reife Missa Au travail suis hindeutet. Nr. 5 und 6 stehen offensichtlich unter dem Einfluß der zentralburgundischen Motette, mag diese nun unmittelbar oder durch das Medium verwandter burgundischer Ordinariumszyklen hindurch auf Ockeghem eingewirkt haben. Letzten Endes dürfte die Formanlage auf das Vorbild der großen, seit 1436 in Florenz und Savoyen entstandenen isomelischen Motetten Dufays zurückgehen, für die Nuper rosarum (DTÖ XXVII, 1) ein Beispiel liefert. Die weitgespannten einleitenden Oberstimmenduos lassen in ihrer imitativen Verflechtung (Gloria und Credo Nr. 6) die alte Kanongrundlage deutlich durchfühlen; man vergleiche dazu auch Dufays Se la face ay pale-Messe (DTÖ VII). Ebenso unverkennbar wirkt besonders in Nr. 5 die neue, über gedehnten Baßtönen schwingende und zielstrebig abkadenzierende Melodik nach, die Dufay erst seit seinem Florentiner Aufenthalt 1435/36 in das Kopfduo der Motette aufnimmt. Auch die Engländer haben dem Trecento-Madrigal derartige harmonisch geschwungene Gesten abgelauscht, wie in Fickers Band die Nummern XLVIII, LI, LIII, LIX und besonders LXII/LXIII zeigen; nur fehlt ihren Duos die Kanontradition der Burgunder. Zum Vergleich diene etwa noch der Anfang von Dufays berühmter Lamentacio sancte matris ecclesie Constantinopolitane, die 1454 auf dem Lille Fasanenbankett aufgeführt wurde (Ambros III, 51):



Die beiden Messen Ockeghems dürften um dieselbe Zeit oder noch früher entstanden sein. Wie entschieden rückt aber bereits der Anfang des Kyrie Nr. 6 mit seiner unplastischen und zufälligen Harmonieführung von Dufays klarer Ausharmonisierung des Lamentationstones ab! Daß hier ein anderer Wille am Werk ist, bestätigt jeder neue Vergleichspunkt: die Fortführung des Oberstimmenduos durch eine tiefe Gruppe, das Auseinanderziehen der Einsätze, wobei die festen Formumrisse verschwimmen, die melodische Angleichung der in Nr. 6 vielfach imitativ gekoppelten Fundamentstimmen

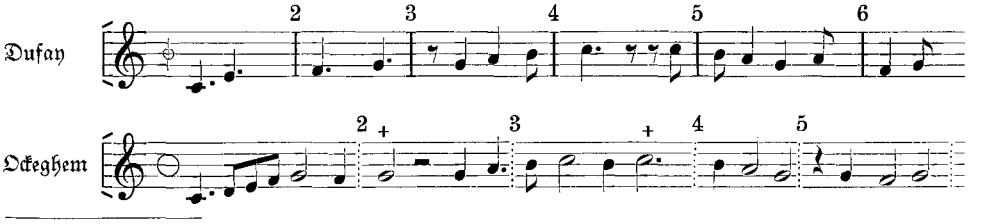
(Doppeltenor!) an den Oberbau, und die kolorative Verflüssigung des C. f. Das S. XXXI angeführte Choralthema hat mit Ockeghems Messe nichts zu tun. Ihr liegt vielmehr eine in den üblichen Nachschlagewerken nicht enthaltene Version zugrunde, deren Anfang etwa lautet:



Wie ein Vergleich der verschiedenen Durchführungen zeigt, stimmt die Kolorierungstechnik durchweg mit der in Nr. 5 am Chansontenor von Binchois angewandten überein[1]. Da in jüngeren Werken wie Nr. 8 und noch ausgesprochener im Kyrie Nr. 3 der C. f. rhythmisch wie melodisch fast unverändert übernommen wird, läßt sich bereits aus dem vorliegenden Band bei Ockeghem ein Abbau der Kolorierung feststellen. Ob auch in Diskantstimmen von Messen mit Tenor-C. f. ein Melodiegerüst vorliegt, bedarf noch genauerer Untersuchung. Es könnte sich dort nur um eine von der Tenortechnik abweichende und erheblich tiefergreifende Kolorierung handeln, doch ergaben sich bisher keine sicheren Anhaltspunkte.

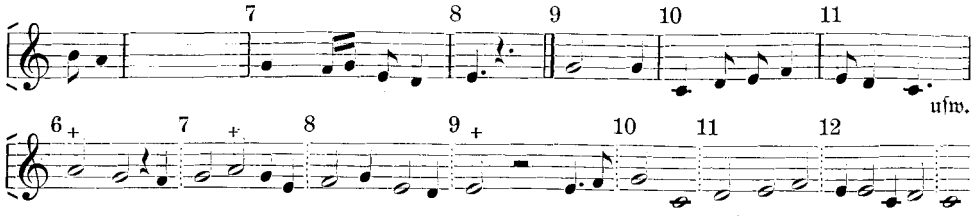
Als letzte Gruppe vertreten schließlich die Messen Nr. 3 und 4 den Reife- und vielleicht schon Spätstil des Meisters. Grundlagen und allmähliche Ausbildung dieser ganz frei gehandhabten Polyphonie sind noch nicht klar zu übersehen. Die häufige Chorspaltung und namentlich die in Nr. 3 stark hervortretende Zweistimmigkeit im Wechsel mit breit hingestrichenen homophonen Partien läßt bereits eine Rückwirkung der jungen Schülergeneration auf Ockeghem vermuten, da den älteren Werken des Bandes eine so bewußt angewandte Klangtechnik fernliegt. Sie dürfte letzten Endes auf italienische Anregungen zurückgehen, die ja auch in Josquinschen Motetten wie Tu solus (Nr. 14), Tu pauperum refugium (Nr. 19 II) u. a. klar zutage liegen.

Im Hinblick auf den oben berührten Unterschied zwischen ornamental-tektonischer und konstruktiver Kolorierung wäre Ockeghems diesbezügliche Technik noch zu prüfen. Um eine auch rhythmisch aufschlußreiche C. f.-Bearbeitung heranzuziehen, sei die Vorwegnahme der bisher noch unveröffentlichten vierstimmigen Motette Alma redemptoris Mater gestattet, eines Gipfelwerks aus der reifsten Zeit des Altmeisters[2]. Nichts ist belehrender als der Vergleich besonders ihrer C. f.-Stimme mit der entsprechenden aus Dufays dreistimmiger Balladenmotette, wobei die Gruppeneinteilung der Denkmälerausgabe (DTÖ XXVII, 1) dem tempus perf. diminutum entsprechend berichtigt werden muß (nur der Mittelteil steht im tempus perfectum):



[1] Nach Ausweis des Tenors muß das Agnus Dei Nr. 5 anders geordnet und textiert werden. An T. 30 schließt sich 49—119 an, während 31—48 das III. Agnus darstellt.

[2] Vgl. S. 21. Das vollständige Werk erscheint demnächst in einer Auswahl altniederländischer Motetten und Messensätze für den praktischen Gebrauch.



Neben dem rhythmisch und metrisch so ebenmäßigen, überall ausgeglichenen und harmonisch klaren Werk Dufays verrät die Ockeghemsche Stimme eine völlig andere künstlerische Gesinnung. Wo man auch ansetzt, zeigen sich Dinge, die Dufays Absichten stracks zuwiderlaufen. Im gewaltsam schnellen Anstieg des ersten Taktes, der schon in der zweiten Hälfte ein Anhalten und Ausbalancieren erfordert, oder an der noch krasseren Stelle T. 18 drängen sich melodische Ereignisse in kürzester Zeitspanne zusammen, während in den überdehnten Spitzentönen T. 3/4 oder 21/22, in der inbrünstig-breiten Kantilene T. 10/11 und 14/15 der Pulsschlag sich fast auf die Hälfte verlangsamt. Dieser rhythmischen Disproportionierung tritt die metrische zur Seite: man vergleiche mit Dufays fast symmetrisch ausbalancierten Halbsätzen das Mißverhältnis zwischen raschestem Aufschwung und langsamem Niederschweben T. 1/3 : 3—9 oder T. 14/15 : 15—19. Dufays gleichmäßige Gruppenfolgen, die sich hier und dort in Hemiolen elastisch dehnen und wieder zusammenziehen, sind fast unkenntlich geworden. Einige $^3/_2$-Takte sind mit $^3/_4$-Gruppen so zwanglos untermischt und setzen sich so leicht in $^2/_2$-Folgen fort, daß nur ein fast akzentfreies Schweben resultieren kann. Nimmt man dazu die emphatischen Vorgriffe von Höhepunkten (T. 3/4, 21/22), den Akzentschub auf „leichte" Zeiten (T. 4, 10, 21, 23), die asymmetrischen Abstände melodischer Zieltöne (+ in T. 2—9, 5 : 7 : 4 : 5 Einheiten), den Zäsurausgleich durch Gegenstimmen und Harmonieführung (T. 9/10, 19/20: Dp zur T), die sequenzierende Ausweitung einzelner Episoden (T. 5/6 : 6/7, 16 : 17), so ergibt sich ein rhythmisch-metrischer Gesamtzustand, dessen „Normalverlauf" durch ein System kunstvoller „Störungen" derart unkenntlich gemacht wird, daß solche Ausdrücke ihren Sinn verlieren. Die wenigen Stellen, an denen der Gesamtkomplex der Stimmen gruppenmäßig ins Schwingen gerät, wirken wie vereinzelte Inseln, die vom Fluten der neuen Rhythmik noch nicht überspült sind (T. 14/15, 24/25).

Was nun die Kolorierung den Stammtönen des Chorals hinzufügt, überschreitet quantitativ kaum das bei Dufay vorliegende Maß. Trotzdem besteht zwischen den bisher besprochenen Kolorierungsarten und Ockeghems Anlage, was wohl keiner weiteren Ausführung bedarf, ein Wesensunterschied. Zum Vergleich möchte man am ehesten noch die ältere, vielleicht englische Technik heranziehen, die den C. f. zu einer gesanglichen Konduktus- oder Motettenstimme umformt. Nur tritt an Stelle der früheren schlichten Mensurierung jetzt die Umprägung durch einen echten Melodiestil: der Choral wird zur Figuralmelodie. Auch die burgundische Kolorierung formt den C. f. stilistisch um. Im Gegensatz zu ihrer Absicht auf tektonische Verdeutlichung und darstellende Sachlichkeit handelt es sich jedoch bei Ockeghem um intensivste erlebnismäßige Aneignung. Um diesen Sachverhalt auch terminologisch nicht zu verwischen, sollte eine derartige Technik grundsätzlich anders, etwa als Choralfigurierung bezeichnet werden. Ihre Geschichte und ihr Verhältnis zu den älteren Techniken ist

noch nicht klar zu übersehen, da auch Orels Studie zu wenig auf die rhythmisch-metrischen Grundlagen der Kolorierungspraxis eingeht. Ein weiterer Aufsatz Orels (ZfM 6, 559) isoliert wiederum die Frage der rhythmischen Qualität im 15. Jahrhundert, ohne auf geschichtliche Zusammenhänge und Gegensätze abzuzielen. Dagegen sei hier auf eine an G. Beckings Rhythmuslehre geschulte Spezialuntersuchung verwiesen, die K. Dèzes kürzlich (ZfM 10, 327) dem pseudodufayschen vierstimmigen Salve regina gewidmet hat. Der Nachweis, daß dieses Werk keinesfalls von Dufay stammt, ist m. E. ebenso überzeugend wie instruktiv. Mit seiner weiteren These jedoch, das Salve regina sei eine deutsche Komposition aus der Zeit um 1470, begibt sich Dèzes auf methodisches Glatteis. Er benutzt eine an wenigen konträren Beispielen geübte Wesensschau, um eine sehr spezielle Grenzfrage zu entscheiden — angesichts des heute zugänglichen Denkmälerbestandes auf deutscher wie niederländischer Seite ein gewagtes Unternehmen. Vor allem müßten dabei einander entsprechende Dinge verglichen werden, also nicht niederländische Messen und Motetten, sondern vierstimmig vom Superius aus organisierte Sätze. Oder sollen derartige Stücke, wie DTÖ XXVII, 1 S. 43, 86, 89, die Nachbarnummern im Trienter Katalog u. a. ohne weiteres als deutsch gelten? Gewiß könnte das Salve regina von einem Deutschen stammen, obwohl man dann seine auch von Dèzes betonte einzigartige Stellung nachdenklich unterstreichen müßte. Nähme man jedoch im Hinblick auf obige Ockeghem-analyse an, es gehörte etwa in einen burgundisch beeinflußten frühniederländischen Kreis um 1450, so würde kein einziges der von Dèzes beigebrachten Argumente durchschlagen. Solange uns nicht neue Editionen festeren Boden schaffen, wird hier vorläufig nur ein non liquet vertretbar sein[1].

Aus den letzten Jahren sind auch für die deutsche Musik des 15. Jahrhunderts einige Veröffentlichungen zu verzeichnen. Sieben geistliche Sätze, von denen allerdings die sechs bisher unbekannten erst der Zeit nach 1500 angehören, gab H. J. Moser kürzlich heraus[2]. Die altertümlichen C. f.-Arbeiten Nr. 2 und 3 erinnern durch ihren massiven Vollklang einigermaßen an englische Stücke derselben Epoche[3] und verstärken den Wunsch nach gründlicherer Erforschung der deutschen Tradition. Nach Mosers Mitteilungen auf dem Wiener Kongreß 1927 (Bericht S. 181) darf man seinem lange angekündigten Hofhaimerbuch erwartungsvoll entgegensehen, zumal auch zur Erkenntnis der in ihrer Entwicklung noch immer recht dunklen deutschen Liedgeschichte jeder Beitrag willkommen ist. Das Rostocker Liederbuch, bisher nur in einer wenig brauchbaren Ausgabe veröffentlicht, haben uns neuerdings Fr. Ranke und J. Müller-Blattau in sorgfältiger, ausführlich eingeleiteter Neuedition vorgelegt[4]. Zur Beschäftigung mit dem Locheimer Liederbuch gab O. Ursprungs Aufsatz (AfM 5, 316) einen neuen Anstoß. Es liegt nunmehr in einer schönen Faksimileausgabe vor, zu der K. Ameln eine Zusammenfassung der bisherigen und seiner eigenen Beobachtungen nebst einer Konkordanztafel beigesteuert hat[5]. Das Faksimile veranschaulicht besonders eindring-

[1] Zur Ergänzung noch: die „emphatische Wendung" S. 338 findet sich z. B. bei Joh. Tourout (DTÖ VII, 220, T. 39), rhythmische Homogenität der Stimmen bei einer Taktsynkope (349), von der burgundischen Musik ganz abgesehen, z. B. bei Ockeghem (I, 104, T. 8/9), ununterbrochene Vierstimmigkeit (353 A.) ist fast typisch für die Osanna-Sätze bei Ockeghem und Obrecht.

[2] Die Kantorei der Spätgotik, Berlin [1928].

[3] Man vergleiche etwa John Taverner in Bd. 1 und 3 der Tudor Church Music.

[4] Das Rostocker Liederbuch, nach den Fragmenten der Handschrift neu herausgegeben, Halle 1927.

[5] Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann, Berlin 1925. —

lich den intimen Stammbuchcharakter des mit seinem Sammler aufs engste verwachsenen Werkes. Nicht nur des Kontrastes halber wünschte man sich, in ähnlicher Ausgabe auch einen der gleichzeitigen burgundischen Chansonniers zu besitzen, etwa die zierliche, elegant geschriebene und illuminierte Wolfenbütteler Handschrift, mit deren Edition uns, wie seiner Zeit im Falle des Bamberger Kodex, wiederum das Ausland zuvorzukommen droht. Das Unternehmen wäre dem Historiker wie dem Bibliophilen gleich willkommen.

Eine bisher noch nicht in Angriff genommene Aufgabe läge sodann in der Durcharbeitung und Edition der großen deutschen Liederbücher aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, die zu den gedruckten Sammlungen überleiten. Bei der Abhängigkeit ihres Repertoires vom burgundisch-niederländischen, für die W. Gurlitt (Basler Kongreßbericht) und O. J. Gombosi (Wiener Kongreßbericht) einige Hinweise gaben, wäre dazu allerdings eine gründlichere Kenntnis jenes international führenden Schaffens erforderlich, als sie gegenwärtig zur Verfügung steht. E. Droz und G. Thibault haben 1924 eine sorgfältig ausgestattete, auch bibliophilen Ansprüchen entgegenkommende Sammlung von 13 Chansons aus der Zeit von Machauts Tode bis gegen 1500 vorgelegt. Abgesehen von den beiden ersten Stücken, die zusammen eine vierstimmige Doppelballade bilden (die Emendationen fallen damit fort), sowie dem öfteren Fehlen des Teilungszeichens ist die Ausgabe korrekt, gibt aber stets nur eine der vorhandenen Versionen[1]. Bedauern muß man, daß die Herausgeberinnen auch in ihrer neuen, groß angelegten Publikation dasselbe Verfahren einschlagen und dem Benutzer eine Arbeit überlassen, die mit Recht als Sache des Herausgebers gilt. Der vorliegende erste Band bringt die Nummern 1—50 der Hs. Dijon in diplomatischer Edition[2]. Nach vollständiger Veröffentlichung dieser Quelle sollen die Hss. Wolfenbüttel und de Laborde folgen. Eine kritische Würdigung sei daher bis zum Abschluß des Werkes aufgeschoben, mit dem ein umfangreiches, zentrales Repertoire burgundisch-niederländischer Chansons der wissenschaftlichen Benutzung übergeben wird. Schade nur, daß eine so grundlegende Veröffentlichung nicht gleich ganze Arbeit leistet. Man würde auf die überflüssigen Besetzungsvorschläge des allzu knappen Kommentars gern verzichten, wenn dafür ein kritischer Revisionsbericht geliefert würde — womit keineswegs etwa gar das hohe Niveau von K. Jeppesens hier kürzlich besprochener Edition der Kopenhagener Handschrift gefordert werden soll (vgl. ZfM 10, 505). Als bibliographisches Hilfsmittel sei in diesem Zusammenhang auch der 1924 erschienene, musikgeschichtlich wichtige Kommentar zum Jardin de plaisance, Vérards bekanntem Textdruck von 1501, genannt[3].

Die meisten der erwähnten Ausgaben bedienen sich der sogen. unverkürzten Übertragung. Sie gilt vielfach noch als einzige wissenschaftlich korrekte, weil sie am Ori-

---

Zur Konkordanz ist jetzt auch das Rostocker Liederbuch heranzuziehen. Das erste lateinische Stück beginnt Ave dulce tu frumentum.

[1] Poètes et Musiciens du XVe siècle, Paris 1924. — Auf S. 30, 36, 57, 62 und 67 sind die Rondeau-Teilungszeichen, S. 37, 38, 64 zum Text die Refrains zu ergänzen. Die Textierung des Virelais S. 43 ist ganz verfehlt: an den Anfang gehören 1. Grace, 4. Riens, 5. Grace, auf S. 47 oben 2. En grant, 3. Mourir, S. 47 letztes System S'il se bzw. Vingt foiz, S. 48 T. 4ff. ist Nachspiel nach 3. Mourir.

[2] Trois Chansonniers Français du XVe siècle, fasc. I, Paris 1927.

[3] Le Jardin de Plaisance, t. II, Introduction et notes par E. Droz et A. Piaget, Paris 1924.

ginal nichts ändere. Ein arger Trugschluß! Da der Sinngehalt unserer Notenschrift inzwischen erheblich gewechselt hat, ist selbstverständlich die „unverkürzte" Übertragung genau so gut eine Interpretation wie die verkürzte. Geht man von der Grundbewegung der niederländischen Musik aus, so verdient mit Rücksicht auf ihren charakteristisch schwebenden, ein wenig breiten Fluß (im Gegensatz etwa zum frühburgundischen Schaffen oder zur französischen Chanson des 16. Jahrhunderts) die Wiedergabe der Semibrevis-Bewegungseinheit durch die halbe Note, also Verkürzung auf die Hälfte, für praktische Zwecke zweifellos den Vorzug. Infolge der zahlreichen vorliegenden Sammelwerke, Gesamtausgaben und Denkmälereditionen hat andrerseits die unverkürzte Wiedergabe einen neuen, eigenartigen Ausdruckswert angenommen, so daß unter diesen Umständen das Nebeneinander einer wissenschaftlichen und einer praktischen Notierungsweise schwerlich zu beseitigen sein dürfte. Anders steht es jedoch mit der Taktstrichfrage. Daß für die niederländische Polyphonie ein gleichmäßig durchgeführter Gruppentakt nicht in Betracht kommt, ist wiederholt von den verschiedensten Gesichtspunkten aus dargelegt worden, zuletzt für das 15. Jahrhundert von Orel (ZfM 6, 559) und für das 16. in A. Scherings wichtigem Archivaufsatz (AfM 2, 465). Wenn grundlegende neue Editionen wie die Josquin- und Ockeghemausgabe nach wie vor am punktierten oder durchgezogenen Taktstrich festhalten, so muß das umso befremdlicher berühren, als dieser Zusatz mit den resultierenden Notenspaltungen, Überbindungen und sonstigen optischen Unschönheiten eine wissenschaftlich nicht zu rechtfertigende Verfälschung des Originals darstellt. Andrerseits wird man auch wechselnde Taktgruppen, wie sie Schering vorschlägt, in kritische Editionen nicht aufnehmen, da sie in zahlreichen Fällen zu Diskussionen führen müßten. Der einzig gangbare Ausweg scheint mir darin zu bestehen, daß man die Striche *zwischen* die Systeme setzt: sie deuten dort die Taktierbewegungen des alten Chorleiters an, ohne das Originalbild der Einzelstimmen zu verändern.

Die Schöpfungen der zweiten Niederländergeneration, der Ockeghemschüler und ihrer Zeitgenossen, sind in den letzten Jahren von der Forschung weniger beachtet worden. Ambros hat auf Grund einer Lebensarbeit von dieser Epoche eine so monumentale Darstellung gegeben, daß es vorerst gründlicher Sammel- und Editionstätigkeit bedarf, um hier neue Ansatzpunkte zu schaffen. Auch empfindet man infolge seiner Leistung, sowie verhältnismäßig zahlreicher Neudrucke selbst die Herausgabe von Josquins Gesamtwerk nicht in dem Maße als Erschließung von Neuland, wie die besprochenen großen Editionen. Ihre fundamentale Bedeutung für die niederländische Musikgeschichte und die Verdienste ihres Herausgebers A. Smijers werden dadurch natürlich nicht geschmälert. Da eine kritische Würdigung bereits von andrer Seite erfolgte[1], sei hier nur auf Smijers' Londoner Vortrag hingewiesen, der alles heute bekannte Material über den Meister mit kritischer Umsicht vereinigt[2].

Als einzige größere Untersuchung ist in diesem Zusammenhang die Obrechtstudie zu nennen, die O. J. Gombosi im Anschluß an Joh. Wolfs Gesamtausgabe 1925 veröffentlicht hat[3]. Der Verfasser versucht, durch Gegenüberstellung von zehn verschiedenen C. f.-Bearbeitungen zu stilkritischer Erkenntnis hauptsächlich des Obrecht-

[1] Vgl. ZfM 7, 33 (Th. W. Werner).
[2] Proceedings of the Musical Association, 53, 1927.
[3] Jacob Obrecht. Eine stilkritische Studie, Leipzig 1925.

schen Messenwerks zu gelangen. Diese Disposition wird man kaum als glücklich bezeichnen können, da die Untersuchung zu sehr in Einzelbesprechungen zersplittert und außerdem zentrale Schöpfungen Obrechts wie z. B. seine großartige Salve diva-parens-Messe, die meistverbreitete von allen[1], überhaupt nicht berücksichtigt werden. Auf Einzelheiten, soweit sie nicht prinzipieller Art sind, sei an dieser Stelle nicht eingegangen. Neben wertvollen Analysen und Hinweisen, z. B. auf die Sonderstellung des Antwerpener Kreises, läßt leider die stilkritische Begriffsbildung an Schärfe viel zu wünschen übrig. Daß es sich dabei nicht nur um die sprachliche Formulierung handelt, sondern überhaupt das stilkritische Rüstzeug des Verfassers bedenklich stimmen muß, zeigt deutlich genug die Analyse des textlosen Kanons Weltliche Werke Nr. 17: Gombosi sieht sich zu „energischer Ablehnung" der Autorschaft Obrechts genötigt, obwohl das Stück dem Credo der Salve diva-parens-Messe (S. 220) entstammt, worauf Smijers schon 1921 hinwies[2]. Daß der Verfasser wiederum eine unter Obrechts Namen in die Gesamtausgabe aufgenommene, jedoch von Loyset Compère stammende Motette nicht entlarvt hat (Nr. 18, O vos omnes) wird man ihm nicht verübeln: vorläufig gestattet uns weder unsere Denkmälerkenntnis noch der Zustand unserer stilkritischen Hilfsmittel, für das 15. Jahrhundert derartige Fragen mit apodiktischer Sicherheit zu entscheiden[3]. Zudem ergeben sich bei Obrecht besondere Schwierigkeiten daraus, daß er altersmäßig zwischen Ockeghem und seinen Schülern steht, an der Problematik beider teilnimmt und als einziger Nordniederländer unter den großen Meistern des 15. Jahrhunderts vielfach den Eindruck eines genialen Außenseiters erweckt. Zur Erkenntnis seiner künstlerischen Persönlichkeit hat Gombosi Beiträge geliefert, an denen die weitere Forschung nicht vorübergehen wird — es sei besonders noch auf die im Anhang zum erstenmal veröffentlichten 31 Werke aus der zweiten Jahrhunderthälfte hingewiesen —, ein abgerundetes Bild wird jedoch erst entworfen werden können, wenn durch Veröffentlichung des Ockeghemschen und Josquinschen Gesamtwerks die Hauptlinie der niederländischen Entwicklung klargelegt ist.

Bei den folgenden drei Stücken (Nr. I und II nach Photographien aus dem Besitz Prof. Ludwigs) mußte die Textlegung öfters durchgreifend geändert werden. Schon in der Apter Hs. ist sie recht nachlässig, in den beiden Quellen von Nr. III überhaupt nicht diskutabel. Maßgebend kann für den Herausgeber nur die Choralbearbeitung sein, die bei Nr. III auch in den Gegenstimmen deutliche Spuren hinterlassen hat. Varianten wurden nicht vermerkt, offenbare Fehler stillschweigend verbessert, bei der Bezeichnung der Choraltöne in Nr. III außer der Editio Vaticana auch Bearbeitungen aus dem 15. Jahrhundert berücksichtigt.

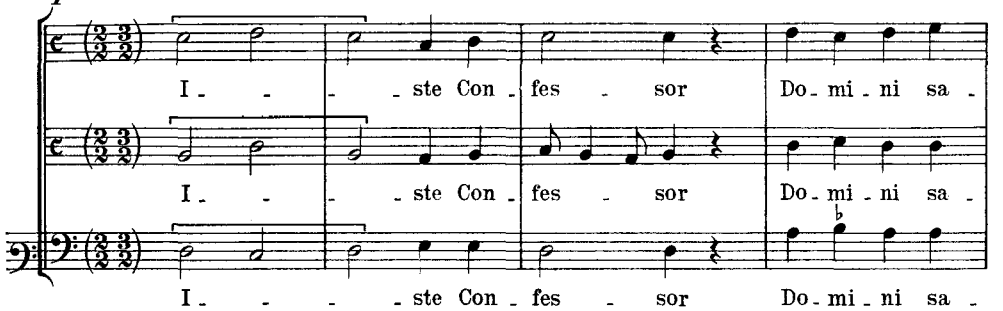
[1] Sie steht außer bei Petrucci noch in vier wichtigen Handschriften (Verona 761, Wien [Kunsthistor. Museum, Ms. v. J. 1494], Rom, Capp. Sist. 51 und Leipzig 1494).

[2] Tijdschrift X (1921), 183.

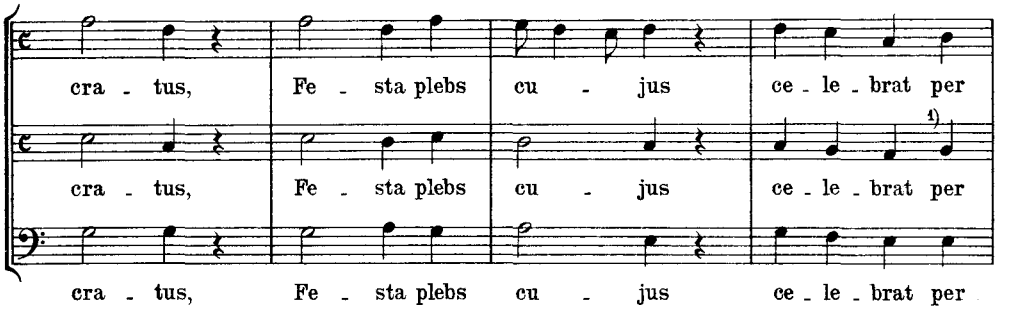
[3] Bei O vos omnes spricht die Überlieferung in Bologna, Liceo 148 und Rhaws Tricinien von 1542 eindeutig für Compère, da nur die ganz unzuverlässige St. Galler Hs. Obrecht nennt. Anonym und mit franz. Text steht das Werk auch in Brüssel 228, wonach Maldeghem es im Trésor, 2. sér., 23 (1887) als Nr. 9 herausgab.

I

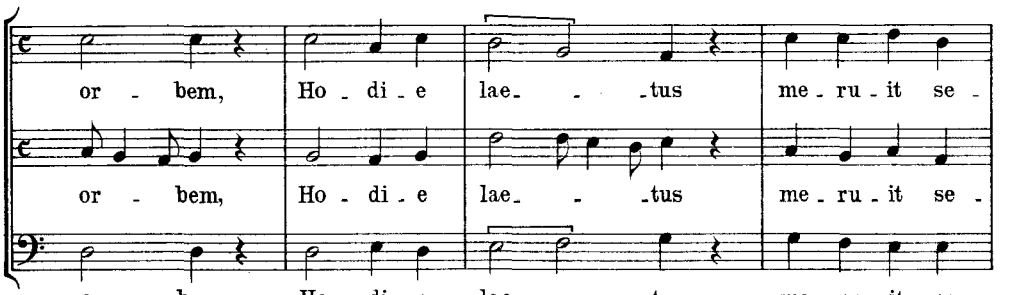
Apt 24 (fol. 16)

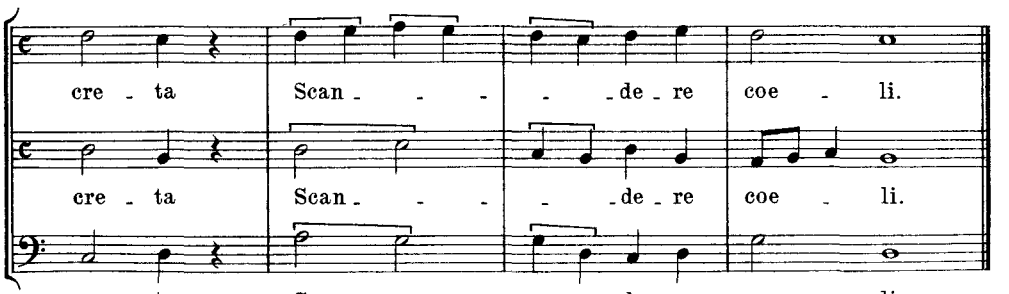


Die Mittelstimme ist als letzte notiert.



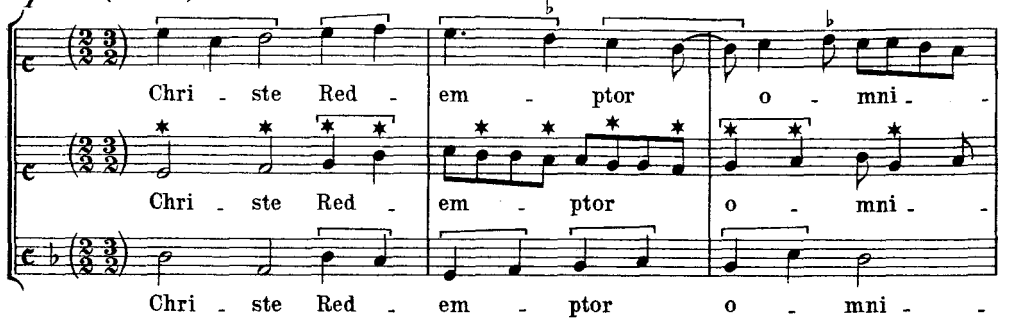
[1]) Hss. g h statt g a

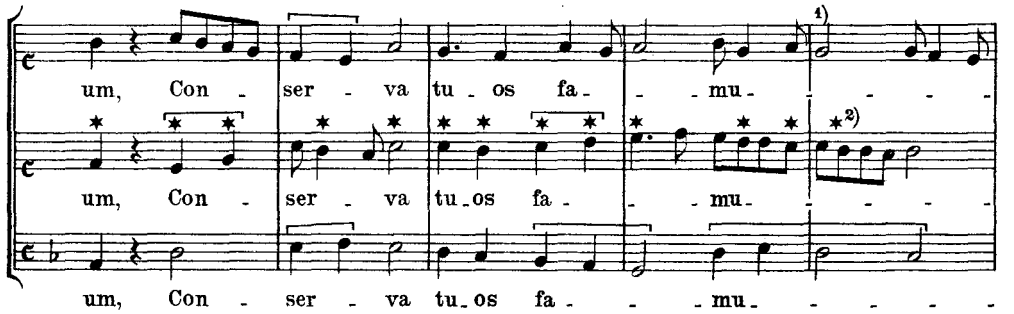




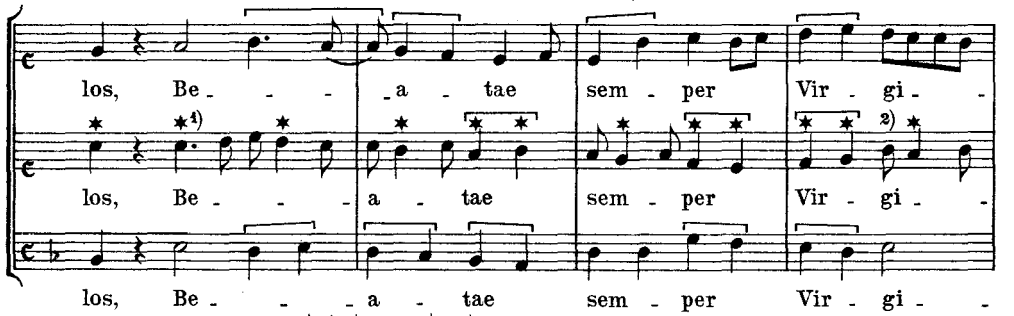
II

Apt 17 (fol. 14′)

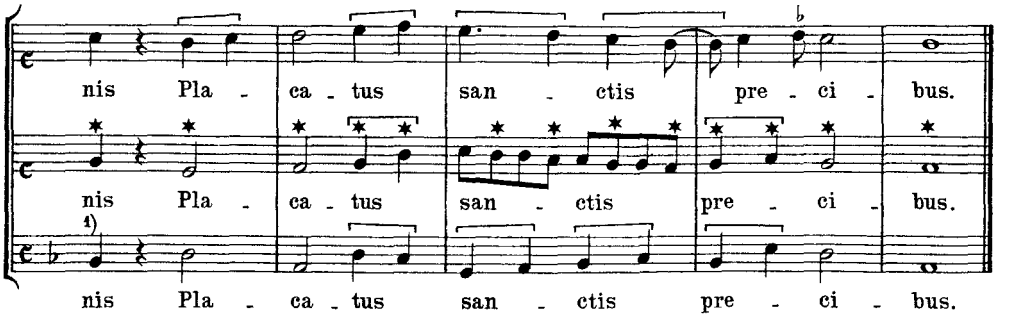




1) e fehlt in Hf. 2) g g fehlt in Hf.



1) Punkt fehlt in Hf. 2) Hf. ♩ ♩ ♩ statt ♪♩ ♪

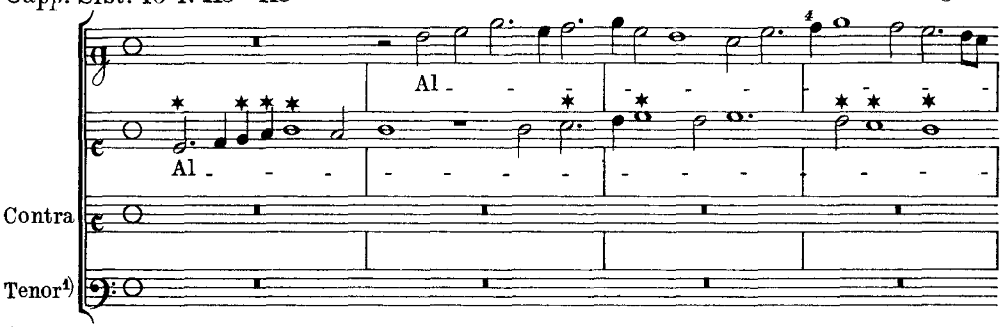


1) Hf. 𝅗𝅥 statt ♩ 𝄽 2) Hf. d c h a statt c h a g

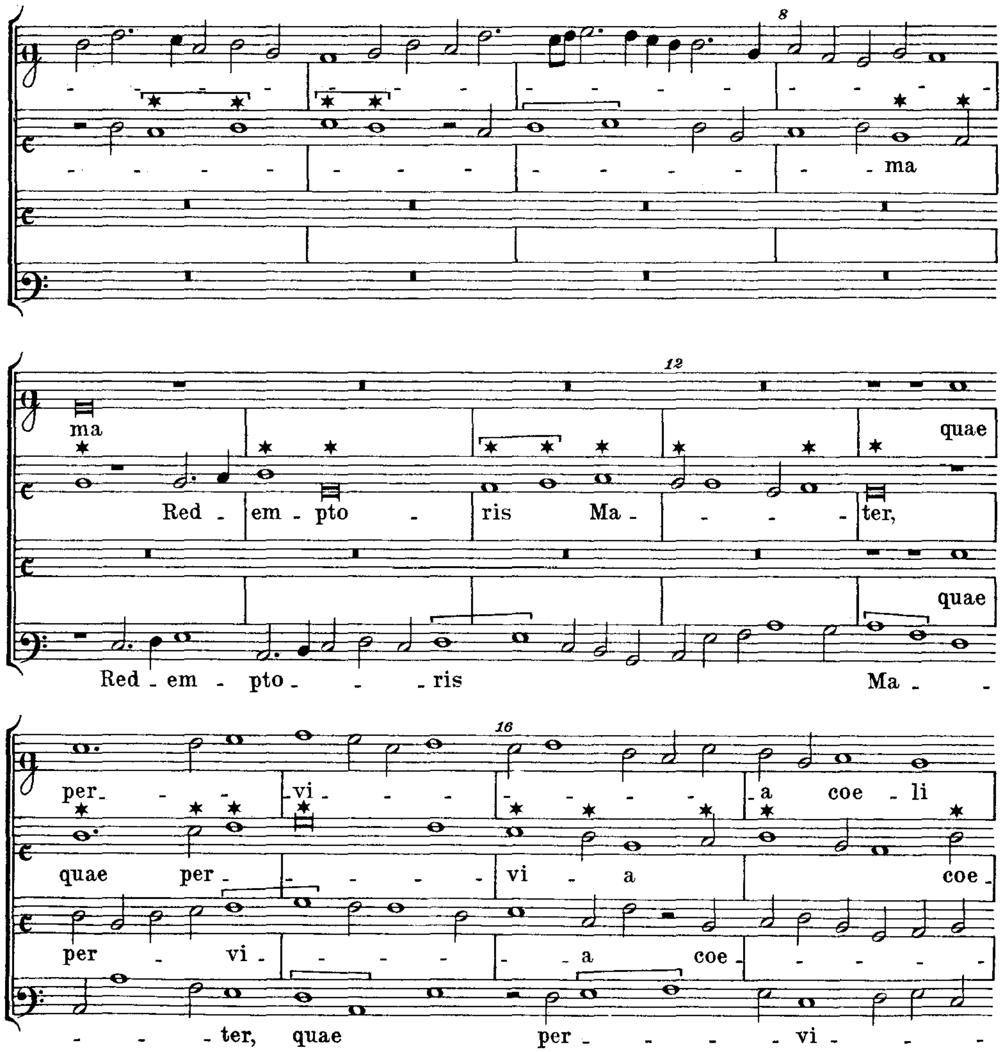
III

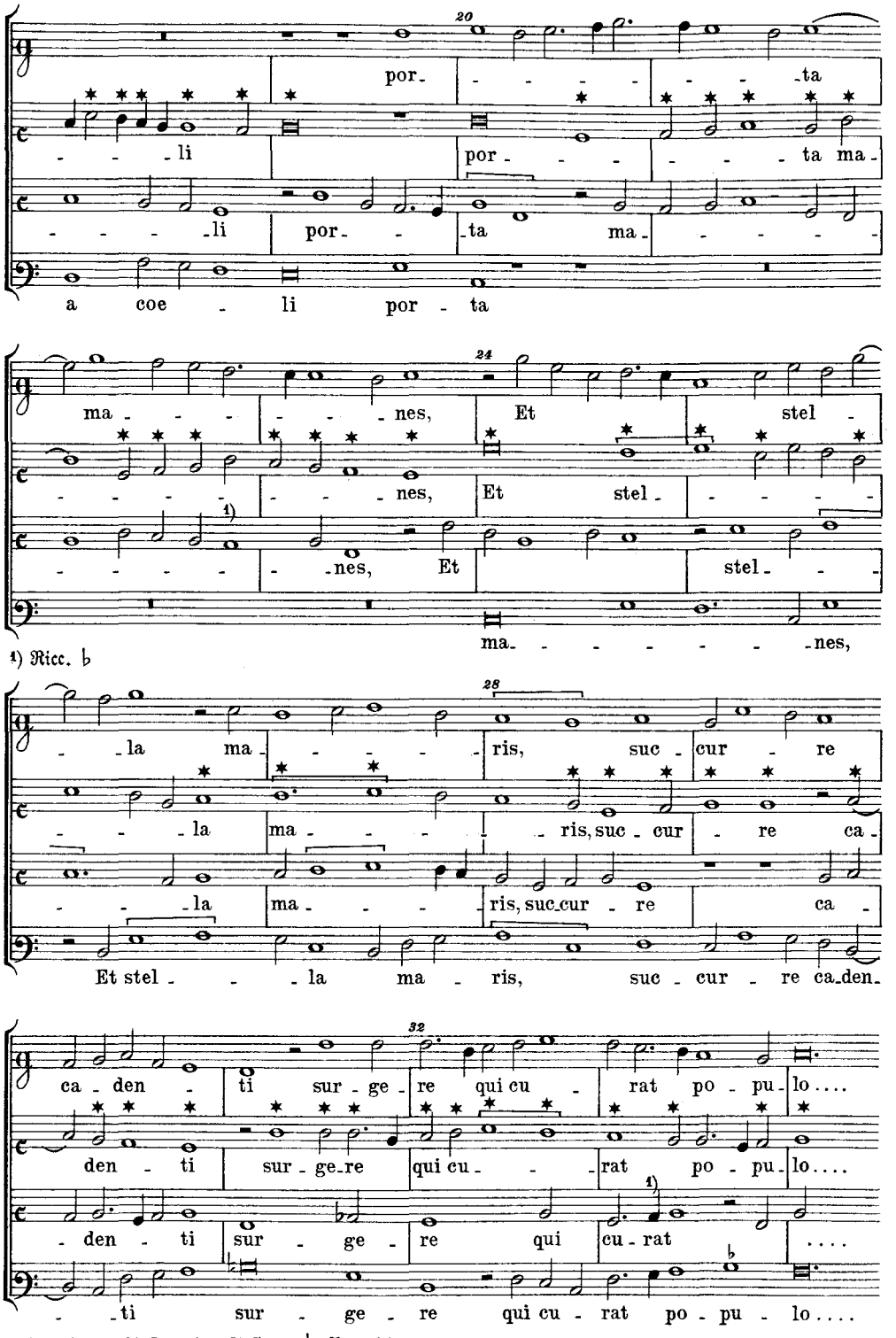
Riccard. 2794 f. 11′-13
Capp. Sist. 46 f. 115′-118

Johannes Ockeghem



1) Bezeichnung nur in Ricc.; im 2. Teil heißt die Stimme ebenfalls Contra.





1) Ricc. hat zu Anfang des Systems b-Vorzeichnug.

Zum Begriff der Musikalität

Von

Siegfried Nadel, Wien

I.

Stets stand das Problem der Musikalität, die Frage nach dem Wesen und der Konstitution der musikalischen Begabung im Mittelpunkt des Interesses, nach fast allen Seiten der verwandten Gebiete hin — Musik, Musikgeschichte, Psychologie, Pädagogik — von gleicher, wesentlicher Bedeutung. Trotzdem aber scheint das Problem von der befriedigenden endgültigen Lösung noch weit entfernt. Wir sagen: trotzdem, es hieße besser: vielleicht gerade deshalb. Denn eine der wesentlichsten Schwierigkeiten, die sich für das Problem der Musikalität ergeben, liegt eben in der Vielseitigkeit seiner Beziehungen, in der Notwendigkeit der Vielgültigkeit der Ergebnisse für die praktische Musik und ihre Theorie, für die Pädagogik und ihre Statistik, für die Psychologie und die Ästhetik. Und mehr noch: die Ergebnisse werden auch die ganze vielfältige Entwicklung der abendländischen Musik zu umspannen haben, werden der Gesamtheit der musikalischen Gestaltung der lebenden und der historischen Welt in ihrer mannigfachen Formenvielheit gerecht werden müssen, wenn sie Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben wollen.

Andererseits aber werden die die musikalische Begabung, allgemeiner: das musikalische Erleben, konstituierenden Komponenten doch auch als zu einer Einheit sich zusammenschließend anzunehmen sein, die zumindest eine Einheit des Objekts sein wird; die Einheit nämlich, der Beziehung aller Begabungskomponenten auf die Musik, aber auf eine Musik in abstracto, die wieder als eine gemeinsame, schwer zu isolierende Einheit gewissermaßen hinter allen vielgestaltigen Formen ihrer Erscheinungsweise steht. Und hier zeigt sich die zweite Schwierigkeit des Problems der Musikalität: es gilt diese Musik in abstracto, wenn wir so sagen dürfen die „Musik an sich", darzustellen. Sie wird das Gemeinsame auf der Seite der vielfachen Möglichkeiten der musikalischen Gestaltungsweise sein, wie auf der Seite des musikalischen Erlebens offenbar eine „eigentliche" Musikalität das Gemeinsame und damit „Eigentliche" in den verschiedenen Formen und Möglichkeiten der musikalichen Begabungskomponenten repräsentieren wird.

Damit zeigt sich schon die Richtung, die eine Untersuchung dieses Problems, die ihm allseitig gerecht zu werden versuchen will, beobachten muß: sie muß auf breitester, allgemeinster und vor allem primärster Grundlage sich aufbauen. Wie wir eben gesagt haben: sie muß das Gemeinsame aus den verschiedenen Erscheinungsformen herauslösen, auf der Seite des Objekts sowohl — der Musik und ihrer Formen — wie auf der Seite des subjektiven Erlebens. Von hier aus verstehen wir leicht das Nichtgenügen der verschiedenen Arbeiten, die sich bisher mit der Frage nach dem Wesen der Musikalität befaßt haben. Die Enge der Fragestellung, die nicht genügend umfassende Ausgangsbasis der Untersuchung und andererseits wieder das Fehlen des Versuches die Musik „an sich", in ihrer primären, gewissermaßen prinzipiellen Gestalt erst zu ergründen, bevor die Frage nach dem Wesen ihrer Erlebnisgesetzlichkeit gestellt werde,

hat notwendig auch die Beschränktheit und nur sekundäre Geltung der Lösung zur Folge gehabt. So stellte Billroth den Rhythmus und die rhythmische Gestaltung bewußt in den Mittelpunkt seiner Untersuchung und versuchte — an den entwickeltsten Formen überdies — die Allgemeingültigkeit des rhythmischen Prinzips zu erweisen. Und so zielt auch die Arbeit Joh. v. Kries', die in jüngster Zeit erschien[1], nur auf die entwickelten musikalischen Formen ab und sucht den Begriff „musikalisch" so zu erfassen, daß er den Forderungen etwa der musikalischen Reproduktion, oder den Formgesetzlichkeiten der Instrumentalmusik, oder dem Wesen der Programmusik usw. gerecht zu werden vermag. Und wie der Psychologe im Gebiet der Denkpsychologie etwa Gesetze des geordneten Denkverlaufs erschließt, so kam es hier auf Gesetze des geordneten musikalischen Erlebnisverlaufs an, in deren Mittelpunkt dann das musikalische Gedächtnis, das das Wiedererkennen der Motive oder Sätze ermöglicht, und die Phantasie steht, die allein uns den musikalischen Illusionen zu folgen gestattet.

Eine ähnliche Verschiebung des Gesichtspunktes und damit des ganzen Gedankenganges weist auch der vor kurzem erschienene Artikel von Alfred Heuß[2] auf, der die Frage „wer ist musikalisch?" zurückzuführen sucht auf die faßlicher scheinende: „worin bestehen die musikalischen Fähigkeiten im Einzelnen?" Somit werden gewisse traditionelle musikalische Fähigkeiten bzw. Kriterien schon vorausgesetzt und sollen nur in ihre Komponenten zerlegt, also analysiert werden. Vollends deutlich wird aber die Verschiebung der Fragestellung, wenn weiter gefolgert wird: da offenbar bei dem Komponisten die sogenannten musikalischen Fähigkeiten in ausgeprägtester und vollständigster Weise auftreten werden, so brauchen wir nur diese spezifischen Komponisteneigenschaften festzustellen, um die Musikalität in Essenz vor uns zu haben. Die Vertauschung von primär und sekundär ist offenbar: denn neben den allgemein menschlichen oder künstlerischen Eigenschaften, die dem Komponisten als Menschen und schaffendem Künstler zukommen, werden seine spezifisch musikalischen Eigenschaften aus dem Wesen der Musik und ihrer Erlebnis- und Gestaltungsgesetzlichkeit folgen, — nicht umgekehrt! Und aus derselben Gesetzlichkeit werden auch die musikalischen Fähigkeiten als solche, also für alle Menschen folgen und weiter auch die ganze Reihe der konstruktiven Gesetze im musikalischen Aufbau, die nur aus dem Sinne der Musik und ihrer Erlebnisgesetze heraus entstanden denkbar sind, wenn überhaupt die Musik als in sich logisches und sinnvolles Ganzes gedacht werden soll. Rein logisch betrachtet, bewegt sich die Definition durch Angabe der Attribute, die hier offenbar angestrebt erscheint, auf falschem Geleise: denn das zu erklärende Subjekt wäre dann „Komponist", „musikalisch" aber, als ein Attribut in der Reihe der anderen, könnte keine nähere Bestimmung erfahren.

Wir könnten aber noch weiter gehen und ein Paradoxon wagen: der Komponist ist gar nicht „musikalisch" kat' exochen; richtig verstanden ist der Komponist nicht der geeignete Paradigmafall für die Ergründung der Musikalität. Denn — und dieser Punkt scheint mir von grundlegender Wichtigkeit — der Begriff „Musikalität" bezieht sich zuerst und im eigentlichen Sinne auf die Erlebnisseite. Mit anderen Worten: die Musik, als objektives Gebilde betrachtet, findet im Erlebtwerden ihre sinnvolle

[1] Joh. v. Kries, Wer ist musikalisch?

[2] Alfred Heuß, Wer ist musikalisch? Zeitschr. f. Musik 1928.

Entsprechung; und musikalisch nennen wir das Individuum, dessen Erlebniseinstellung zur Musik gewissermaßen in den gleichen Kreis der sinngebenden Gesetzlichkeit mit einbezogen erscheint, die auch die Gestaltungs- und Sinnbeziehungen der Musik als Kunst bestimmt und formt. Und so entsteht im eigentlichen Sinn die sinnvolle Entsprechung, wie wir sie genannt haben, zwischen Musik und Individuum, allgemeiner zwischen Musik als (objektive) Kunst und Musik als Erlebnis.

Wir verstehen es, wenn die zitierte Arbeit, von der Enge der Fragestellung behindert, resignierend eine streng wissenschaftliche Lösung der Frage „wer ist musikalisch?" für unmöglich hält. Oder wenn schließlich nach allem Teilbegabungen, deren Nichtgenügen offenbar geworden ist, noch dem (nicht näher formulierten) „allgemein Menschlichen und Künstlerischen" die Bedeutung des eigentlichen, wesentlichen Faktors zugeschrieben wird.

Von unserem Ausgangspunkt aus aber scheint mir die Möglichkeit einer umfassenden Lösung in streng wissenschaftlichem Sinn gegeben zu sein. Und da im Mittelpunkt die Kernfrage nach der Erlebnisbeziehung steht, scheint die ganze Eigenart des Problems von selbst nach der Wissenschaft der seelischen Erlebnisgesetzlichkeit hinzuweisen: nach der Psychologie. Wir haben es schon angedeutet und es ist unmittelbar einzusehen, daß das ganze Gebäude der musikalischen Form- und Gestaltungsgesetze nur eine Entsprechung zu den seelischen, den Erlebnisgesetzen darstellen wird, einmal aus dem fluktuierenden Strom der Erlebnisgesetzlichkeit heraus entstanden und nun gewissermaßen erstarrt, objektiviert vor uns stehend. Und so wiederholt sich denn auch in den Wissenschaften, die zur Lösung dieser Grundfrage der Musik bestimmt erscheinen, das Urverhältnis: Musik als Kunst — Musik als Erlebnis (das Urverhältnis jeder Kunstergründung: Kunst als Objekt — Kunst als Erlebnis) noch einmal: Musikgesetz und Erlebnisgesetz, Musikwissenschaft und Psychologie.

II.

Wenn wir fragen, wer als für eine fremde Sprache am meisten begabt zu bezeichnen ist, wer das innigste Verhältnis zu einer fremden Sprache zu haben scheint, so wird die Antwort lauten: der am tiefsten in den Geist dieser Sprache eingedrungen ist. D. h. nicht der, der die Sprache spricht oder versteht, sie vielleicht mechanisch fließend beherrschen gelernt hat, hat das innigste Verhältnis zu ihr, — sondern der, der bewußt die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Sprache erfaßt, ihrer Eigenart etwa in der Bildung langer oder kurzer Sätze, in der Verwendung von Schmuckwörtern usw. gerecht wird. Kurz, wie wir eben sagten, der in ihren Geist eingedrungen ist, ihr innerstes Wesen erkannt hat. Die Musik wird oft mit der Sprache verglichen und dieser Vergleich ist in mancher Hinsicht von wesentlicher Übereinstimmung. Versuchen wir uns die grundlegenden Unterschiede einmal klarzumachen.

Die Musik ist nicht Begriffs- und Wortsprache, sie vermittelt nicht exakt und fest umschriebene Sinneinheiten, d. h. der Apparat der musikalischen Ausdruckselemente dient nicht der genauen und ausdrücklichen Zeichenfunktion, wie die Elemente der Wortsprache, die Wörter, die speziell dazu geschaffene ausdrückliche und feststehende Zeichen für das von ihnen Bezeichnete darstellen. Wir haben eben gesagt: „Ausdruckselement". Wir könnten eine zusammenfassende Charakteristik versuchen und sagen: die Musik ist Ausdruckssprache. Damit wird die Ähnlichkeit der Musik zu einer

spezifischen Abart der Sprache offenbar, zur Mimik. Wie die Mienensprache das was in uns vorgeht oder was wir gleichzeitig mit Worten deutlich im Einzelnen darstellen gewissermaßen in Umrissen ausdrückt, es in großen Zügen nachzeichnet, indem sie etwa unsere Stimmung als ganze festhält oder die Hauptbedeutung unserer Worte mit ihren Mitteln unterstreicht und wiederholt, — ebenso vermag auch die Ausdrucksprache der Töne nicht auf das einzelne einzugehen und ihm eine festumrissene Bedeutung zu geben, — es zu „bezeichnen" — sondern gibt nur, selbst schon als ein relatives Ganzes (wie im Beispiel der Mienensprache die Gesamtheit unserer mimischen Bewegungen) einem Ganzen (im Beispiel eben der Gesamtstimmung) Ausdruck. Noch in einer zweiten Hinsicht trifft der Vergleich ein wesentliches Charakteristikum beider Ausdrucksformen: Mimik und Musik wirken unmittelbar und zunächst, im Sinne der direkten seelischen Reaktion, auf die gefühlsmäßige Seite unserer Seele, erst in zweiter Linie auf die verstandesmäßige, die zur Wort- und Sinnsprache in engster Beziehung steht.

Die Parallele mit der Sprache soll nun nicht bloß ein Vergleich sein, der uns ein paar Schritte weiterführt. Denn Grundlegendes und Wesentliches ist beiden Formen der Ausdrucksmöglichkeit gemeinsam. Zunächst: beides sind Ausdrucksmöglichkeiten. Beide Formen werden sinnvoll erst mit den „Entsprechungen", wie wir oben sagten, auf der rezeptiven Seite, wie sie selbst die sozusagen aussendende Seite verkörpern. Um ein Beispiel aus der Physik zu gebrauchen: beiden ist die Beziehung Sender–Empfänger gemeinsam, beide operieren, wie die treffende Bezeichnung der Bühlerschen Sprachpsychologie es für die Sprache formuliert, mit einem „Zweiersystem"[1]. Um unseren Entsprechungsbegriff genauer zu umschreiben: ihr Sinn liegt in der Hauptbeziehung von Deutungsmöglichkeit im Objekt zu Deutungsbereitschaft im Subjekt.

Erinnern wir uns aber an den festgestellten, offenbar bestehenden Gegensatz von Begriffs- und Wortsprache zur musikalischen Ausdrucksprache, den wir im Prinzip des „relativen Ganzen" festgehalten haben; es scheint hier ein Widerspruch zu dem dort Gesagten zu entstehen, wenn wir das Prinzip der Deutungsmöglichkeit in der Musik eingehender verfolgen. Denn es läßt sich nicht leugnen (und es ist auch ganz im Sinne unseres festgehaltenen Vergleichs mit der Mienensprache), daß wir in gewissen, zahlreichen Fällen bestimmte Tonbeziehungen und Tonkonstellationen ganz eindeutig als Ausdruck eines speziellen Geschehens erleben; daß uns in diesen Fällen eine solche und nur solche Deutung des Tonbildes gewissermaßen aufgezwungen erscheint. Die Tonsprache soll aber ihrer Natur gemäß, wie wir entwickelt haben, nicht Spezielles, Einzelnes darstellen und nicht mit eigens dazu geschaffenen, speziellen und eindeutigen Zeichen.

Dieser scheinbare Widerspruch löst sich zum Teil auf, wenn wir bedenken, daß eine Anzahl dieser „zwingenden Deutungen" nur für uns besteht; d. h. daß sie als das Produkt einer Entwicklung anzusehen sind, in deren Verlauf ursprünglich in ein Ganzes fest eingefügte und im Rahmen dieses Ganzen sinnvolle Elemente sich aus ihm herausgelöst haben, aber, nun als Rudimente des ehemaligen Ganzen, dessen Sinn weiter verkörpern und als das entsprechende Symbol fungieren, das nun als an ein einzelnes Element gebunden erscheint. Ihnen entspricht im Gebiet der mi-

[1] Karl Bühler, Die Krise der Psychologie. 1927.

mischen Darstellung, wenn wir auch hier den Vergleich weiterführen wollen, jene Gruppe der Ausdrucksbewegungen, die die Darwinsche Theorie als ursprünglich aus den zweckhaften Bewegungen entstanden erklärt, und die nun in rudimentärer Form die Bedeutung der den ursprünglichen Bewegungs- und Handlungsganzheiten zugrundeliegenden seelischen Stimmung tragen; so symbolisiert heute z. B. das Fäusteballen, ein Rudiment der planmäßigen Angriffsbewegung, Zorn und Wut usw. Auf musikalischem Gebiet werden wir zahlreiche dieser „übertragenen Symbole" kennenlernen. — Es bleibt aber noch eine große Anzahl echter „zwingender" Deutungen, die nicht in den Rahmen dieser Erklärung fallen. Und wir werden dann diese zwingenden Deutungen offenbar als die primärsten, elementaren und ursprünglichen und der ganzen Tonsprache zugrundeliegenden Deutungsbeziehungen aufzufassen haben. Denn auch in einer aufs Ganze abzielenden und nur mit umschreibenden Umrissen operierenden Darstellungsart muß es gewisse Punkte geben, wo eine spezielle exakte, eindeutige Zeichenbeziehung gilt; irgendwo, an bestimmten Punkten muß, wenn wir so sagen können, die Urbeziehung der möglichen Deutung begründet liegen, wenn überhaupt wir erfassen sollen: diese und diese Darstellung läßt sich als solche deuten, ist deutungsfähig. Von einer solchen Urbeziehung also, die sich uns in der „zwingenden Deutung" gewisser Tonkomplexe verkörpert, haben wir die gesamte sinnvolle, d. h. deutende Erfassung der Tonsprache ausgehend zu denken.

Und damit haben wir die anfangs nur allgemein erfaßbare Beziehung Musik-Individuum nun genauer als eine deutende Beziehung erkannt. Und wir haben weiter wichtige grundlegende Charakteristika dieses Deutungszusammenhanges vorläufig theoretisch festgestellt: einmal im Wesen der elementaren „zwingenden Deutungen", die wir auch als „zwingende" oder „natürliche" Symbolerfassung an den Elementen der musikalischen Ausdruckssprache bezeichnen können, und von denen ausgehend wir allein das ganze Gebäude des Deutungsgemäßen in der Musik und damit des musikalisch Sinnvollen überhaupt erschließen können. Und zweitens im Prinzip des „relativen Ganzen"; das soll ausdrücken, daß es nicht eine absolute Grenze gibt, die angibt, wo die sinnvolle Deutung des musikalischen Geschehens beginnen kann oder beginnen muß. Vielmehr hängt dieses relative Ganze, das schon deutungsfähig wird, ab: 1. von der speziellen musikalischen Konstellation; an einer bestimmten Stelle eines Musikwerkes ruft ein Ton, an einer anderen ein Akkord die ihm entsprechende zwingende Deutung hervor, an einer dritten Stelle vielleicht vermag dies erst eine ganze melodische Phrase. 2. aber hängt es ab von der subjektiven Einstellung des Hörers uns damit von seiner Beziehung eben zur musikalischen Ausdruckssprache; wird für den einen etwa schon durch eine kurze Phrase ein bedeutender und sinnvoller Inhalt repräsentiert, so wird für den anderen erst der im Aufbau sich langsam entwickelnde musikalische Satz sinnvoll.

Hier sind wir nun bereits mitten drin in unserer eigentlichen Frage nach dem Wesen der Musikalität und der musikalischen Begabung. Damit ergibt sich der weitere Weg der Untersuchung von selbst: es gilt jetzt eben den variablen Grenzen des „relativen Ganzen" und seinen maßgebenden Gesetzen nachzuspüren. Um das früher angeführte Beispiel wieder zu benützen, es gilt nun die näheren Bedingungen der Abstimmung des Zweiersystems Sender und Empfänger zu prüfen und damit die Grundlage eben jener „zwingenden Deutungen" klarzulegen, die in unserem Beispiel offenbar durch

die feinste und störungsfreieste Abstimmung von Sender und Empfänger repräsentiert werden.

III.

Zwei selbstverständliche Voraussetzungen, die das Material der musikalischen Ausdruckssprache betreffen, seien kurz festgestellt: Wie die Malerei mit Farben operiert, die Plastik mit Raumelementen, arbeitet die Musik mit Tönen; und zwar nicht mit isolierten Tönen, sondern mit Tönen, die sich von selbst für unser Bewußtsein zu Gruppen, zu bestimmten Verbindungen, zu neueren größeren Einheiten zusammenschließen. Schon im Bereich des Elementaren, im Bereich der eigentlichen Tongruppierungen, also nicht nur auf der höheren Ebene der Gruppierung im Sinne der musikalischen Form- und Aufbauprinzipien, ist dieses sich-Zusammenschließen der Einzeltöne zu neuen Einheiten von grundlegender Bedeutung. Die sich so bildenden Mehrtoneinheiten sind Einheiten im genauen Sinn des Wortes: neue Erlebnis- und Sinneinheiten, in die die Einzeltöne eingehen als in ein sie erfassendes Ganzes, dessen Charakteristik und Eigenbedeutung sich nicht mehr ausdrücken läßt durch die Summe der Eigenbedeutungen der komponenten Töne. Die neuere Psychologie bezeichnet solche Erlebniseinheiten charakteristisch als Gestalten oder Ganzheiten. Am Prinzip der Melodie fand sich die Gestaltgesetzlichkeit zuerst erprobt; in jüngster Zeit haben wir erkannt, daß auch in dem einfachen Zusammenschluß zweier Töne, die wir als Intervall erfassen, ein echtes Gestalterlebnis sich ausprägt. Und so erscheint das ganze mögliche, auch das als objektiv amorph aufgefaßte Tonmaterial schon in elementarstem und primitivstem Sinn subjektiv gestaltet und geordnet. Die innere Beziehung des Ganzheitsprinzips zum oben entwickelten Prinzip des „relativen Ganzen" wird unmittelbar einleuchten. Auf dies sei hier nur vorweg hingewiesen; die weitere Untersuchung wird uns wieder darauf zurückkommen lassen.

Kehren wir zur ersten Voraussetzung zurück: die Musik operiert mit Tönen. Wer also der Musik verstehend gegenüberstehen soll, muß vorerst einmal für ihr spezielles Ausdrucksmaterial empfindlich sein: wir sagen: er muß Gehör haben. Diese scheinbar so selbstverständliche Feststellung soll nicht nebensächlich erscheinen. Das Problem „Gehör" ist sehr kompliziert und zum Teil auch nicht einfach auflösbar. Es genügt klarerweise nicht einfach zu sagen: wer gut hört, ist im Prinzip schon für das musikalische Hören geeignet. Wir haben früher festgestellt, die Tonsprache wendet sich hauptsächlich an die gefühlsmäßige Seite unserer Seele. Daraus ergibt sich von selbst, daß den Tönen noch etwas zukommen muß, über dies hinaus, daß sie einfach ins Bewußtsein treten: die Wirkung auf die Gefühlsphäre. Ich will hier um Mißverständnissen vorzubeugen betonen, daß wir nicht das höhere und schon zusammengesetzte Gefühl meinen, wie die Sprache des täglichen Lebens gewöhnlich das Wort Gefühl auffaßt, etwa in den Verbindungen „ein gefühlvolles Spiel" oder „tiefes Gefühl" oder in den Begriffen: Trauer, Freude usw. Dies soll zunächst noch nicht gemeint sein, sondern nur das primäre, einfache Lust–Unlustgefühl. Wir sagen daher eindeutiger in der Sprache der Psychologie: die Töne und ihre Verbindungen müssen für uns lust- oder unlustbetont sein. Auch hier muß nun wieder eine Einschränkung gemacht werden: wir wollen damit nicht meinen, daß bestimmte Tonverbindungen, wie z. B. Konsonanzen und Dissonanzen, oder gar bestimmte Melodien, etwa diatonische oder chromatische, als solche lust- bzw. unlustbetont wirken müssen, — ein Standpunkt,

den häufig kurzsichtige Theorien vertreten. Eine solche Scheidung wäre ja allzusehr von der Mode, der Rasse, der Erziehung und anderen Faktoren dieser Art abhängig. Vielmehr soll nur festgestellt sein: die Töne müssen für uns überhaupt die Möglichkeit in sich tragen, lust- und unlustbetont auf uns zu wirken. Für jemand, dem alle Töne nur lästiges Geräusch sind, oder den die Töne in allen Fällen nur kalt lassen können, fällt eben diese Voraussetzung weg und damit die erste Voraussetzung des Musikhörens überhaupt.

Hier könnte der Einwand gemacht werden: warum auch unlustbetont? Denn für jemand, auf den alle Töne unlustbetont wirken, besteht doch die Voraussetzung musikalischen Gehörs noch viel weniger. Zweierlei mag als Entgegnung dienen: 1. Wie ich schon sagte, sind Lust und Unlust nur als Elemente unseres Gefühlslebens aufzufassen; viele höhere d. h. zusammengesetzte Gefühle, die als solche das Unlustmoment nicht mehr in ausgesprochener und exponierter Art ausdrücken und die im Gebiet der künstlerischen Gestaltung eine hervorragende Rolle spielen, enthalten das Unlustmoment als wesentlichste Komponente; z. B. Trauer, Melancholie, auch der schwere Ernst usw. Speziell eines der Hauptmomente des musikalischen (und allgemein künstlerischen) Aufbaus, das Moment der Spannung, ist psychologisch betrachtet von einer deutlichen Unlustbetonung nicht frei. 2. aber arbeitet die Musik wie jede Kunst mit dem Prinzip des Kontrastes, worin schon das sich wechselweise Bedingen und Ergänzen von Lust und Unlust beschlossen liegt. Im übrigen ordnet sich dieses musikalische Element in anderer Hinsicht wieder in die allgemeine die gesamte Kunst umfassende Gestaltungsgesetzlichkeit ein, die wir als „Rolle des Häßlichen in der Kunst" prägnant zu bezeichnen pflegen; und in der Musik wie in jeder Kunst lassen sich auch Phasen der bewußten und besonderen Betonung dieses Momentes nachweisen.

Erörtern wir die Rolle des Gehörs weiter, so werden wir feststellen, daß die Musik auch eine gewisse Abstufung des Gehörs verlangt, mit einer gewissen Feinheit des Gehörs rechnet. Unser Gehör muß klarerweise vor allem den von der Musik gebrauchten Intervallen gerecht werden können und muß als verschiedene Töne unterscheiden können, was an verschiedenen Tönen in der Musik auftritt, wenn nicht das Musikhören überhaupt unmöglich sein soll. Fälle, die zahlreicher sind als man denkt, wo der Hörer Halb- oder Ganztöne, oft auch größere Intervalle, als einen Ton hört, gehören in diese Gruppe, wo die Voraussetzungen des Musikhörens nicht gegeben scheinen. Ich sage: scheinen; denn auch hier ist die Sachlage nicht so klar, wie es den Anschein hat, und die Rolle des normalen Gehörs hat besonders durch Ergebnisse der jüngsten Forschung eine wesentlich veränderte Auffassung erfahren. So gibt es z. B. spezielle Fälle von krankhaften Veränderungen der Hörsphäre, in welchen die Fähigkeit, Tonhöhen zu unterscheiden, weitgehend herabgesetzt oder gar unmöglich ist. Trotzdem kann aber ein überraschend gut funktionierendes „musikalisches" Gehör nachgewiesen werden. Ich selbst habe in einer speziellen Arbeit[1] einen solchen Fall von Tontaubheit untersucht, wo die Unterscheidung isolierter Tonhöhen krankhaft abnorm vermindert war, wo sie aber im musikalischen Sinnzusammenhang, also in Melodien, Harmonien usw. überraschenderweise doch normal auftrat. Die Erklärung dieser auffallenden Erscheinung ist in der sogenannten Zweikomponententheorie zusammengefaßt,

[1] Nadel, Über einen eigentlichen Fall von Tontaubheit. Neue Beiträge zum Zweikomponentenproblem, Archiv f. Psych. 1928.

die zum ersten Mal von Révész exakt festgelegt wurde[1] und die ich in der erwähnten Arbeit zu erweitern versucht habe. Und zwar nimmt die Zweikomponententheorie an, daß das Gehör für Tonhöhen kein einheitlicher Apparat ist, sondern aus einer Zweiheit von Komponenten besteht: der „Tonhöhe" und der „Tonqualität". (Andere Forscher haben auch andere Namen vorgeschlagen, doch drücken die Bezeichnungen Révész' tatsächlich die spezielle Charakteristik der beiden Komponenten am besten aus.) Die eine Komponente mag nun krankhaft verändert sein und gerade diese Veränderung mag sich auch in den Vordergrund der gewöhnlichen Beobachtung drängen; es wird möglicherweise die zweite Komponente normal geblieben sein und den ihr eigenen Einfluß ausüben, der dann an bestimmten, entsprechenden Stellen den Eindruck eines Ersatzes der kranken Komponenten durch die gesund gebliebene macht. In manchen Fällen läßt sich dieses Ersatzverhältnis geradezu künstlich unterstützen. Durch Übung und spezielle Erziehung gelingt der Ersatz so völlig, daß nach außen hin oft die abnormale Veränderung kaum mehr merklich bleibt. — Überhaupt spielt bei dieser Frage auch in Hinsicht des normalen Gehörs die Erziehung und Übung eine besonders große Rolle. Es haben zahlreiche Versuche mit sogenannten Unmusikalischen ergeben, daß in Fällen normalen Gehörs, aber nur grober, d. h. für musikalische Zwecke unzureichender Tonunterscheidungsfähigkeit, sich durch entsprechende Übung und Erziehung in relativ kurzer Zeit überraschende Erfolge in der Ausbildung und Verfeinerung des Tonhöhengehörs erzielen lassen.

Aber auch in einer anderen, entsprechenden Hinsicht erscheint eine Zweiteilung des Gehörbegriffes notwendig. Die zahlreichen Fälle, daß hervorragende Musiker, schaffende Künstler, Störungen und krankhafte Veränderungen ihres Gehörs erlitten, sind bekannt. Niemand wird ihnen aber offenbar musikalisches Gehör in übertragenem Sinne absprechen können, vor allem nicht, da das musikalische Schaffen dieser Künstler von der Erkrankung nicht eigentlich gehemmt erschien. Die Fälle sind auch nicht selten, daß Personen nach einer Erkrankung ihres Gehörs gehörte Musik z. B. nur mehr als wirres, oft quälendes Geräusch empfinden, daß sie aber gelesene Musik, in der Vorstellung also, durchaus normal auffassen und erleben. Diese Fälle verlangen eine Scheidung des Gehörs überhaupt in ein „äußeres" und ein „inneres" Gehör, das beim normalen Menschen — dies muß betont werden — immer gemeinsam auftritt und auch gemeinsam, eins das andere unterstützend, wirkt[2]. Dem „inneren Gehör", wie wir es in den speziellen pathologischen Fällen isoliert vorfinden, fehlt klarerweise die normale einfache Übertragung der Tonhöhen auf den äußeren physiologischen Apparat; und damit ist auch die „natürliche" Unterscheidung der Töne nach den Tonhöhen, wie sie eben durch die Natur unseres physiologischen Apparates unserem Bewußtsein direkt vermittelt wird, unmöglich. Da aber in diesen Fällen trotzdem eine unverwischbare Unterscheidung und Bewertung der einzelnen Töne eintritt, wird diese Art von Tonerleben nicht auf der gewöhnlichen Tonhöhenordnung der Töne, sondern auf einer mehr qualitativen Einzelerfassung der Töne aufgebaut sein; jeder Ton wird eine individuelle Einzelbedeutung erfahren, wird auch gewissermaßen an sich, abstrahiert

[1] G. Révész, Orthosymphonie, Tonpsychologie u. a. a. O.

[2] Diese Unterscheidung, die wir hier wissenschaftlich abzuleiten suchen, deckt sich, soweit ich sehe, im wesentlichen auch mit der Unterscheidung Alfred Heuß', wenn er gleichfalls eine innere einer äußeren, mehr physiologischen Musikalität entgegenstellt.

von seiner Tonhöheneinordnung, eine eigene und nur ihm zukommende innere Charakteristik haben. (Von hier aus läßt sich auch die treffende Bezeichnung der Révészschen Komponentennamen deutlich erkennen.) Wie schon betont wurde, kommen im normalen Hören nur beide Formen gemeinsam zur Geltung. Es wird aber auch klar geworden sein, daß die beiden Formen im Verhältnis einer niederen und einer höheren Stufe zueinander stehen und daß je nach dem Überwiegen der qualitativen oder der Höhenkomponente eine spezifische, entsprechende Färbung des musikalischen Gehörs eintreten wird. Denn wenn die Stufe der Tonhöhenerfassung die Töne nur in Hinsicht des „höher" und „tiefer" charakterisiert, bringt die Tonqualitäterfassung für den einzelnen Ton eben noch ein qualitatives, individualisierendes Moment hinzu. Ich habe in der oben zitierten Arbeit zu zeigen versucht, daß das qualitative Tonerleben sich zum Tonhöhenerleben im Sinne einer sekundären, höheren Erlebnismöglichkeit zur primären und primitiveren verhält; daß die Tonqualität sich an dem im qualitativen Sinn gewissermaßen noch amorphen Tonhöhenkontinuum erst herausgestalten muß, wenn das spezielle Eintonerlebnis im Sinne der Musik entstehen soll.

Unterschätzen wir nicht, was auf der Stufe des qualitativen Tonerlebens an neuen Momenten zum Tonhöhenerlebnis hinzutritt. Neben der bereicherten Erlebnischarakteristik ist es vor allem ein bedeutsames Moment: der Ton gewinnt im qualitativen Erleben erst seine „Denkbarkeit"; d. h. also seine Bedeutungsmöglichkeit über die zeitlichen Grenzen des Gehörtwerdens hinaus. Damit erst wird der Ton zu dem, was er nach unserer Auffassung von der sinnvollen Musikgestaltung notwendig sein muß: zum eigentlichen und unveränderlichen Sinnträger. Hier wird die innige Beziehung des qualitativen Tonerlebens zum „inneren Gehör" und zum gesamten Gebiet des musikalischen Schaffens und Denkens vollends deutlich.

Hierher gehört die oft diskutierte strittige Frage der Tonartencharakteristik; ob nämlich bestimmten Tonarten faktisch eine besondere, unverschiebbare Charakteristik zukommt, ob also transponierte Melodien mit der Transposition auch zum Teil ihre eigentliche Eigenart einbüßen, oder ob diese, von musikalischen Hörern stets verfochtene Anschauung, einer wissenschaftlichen Grundlage entbehre. Von unserem eben gewonnenen Standpunkt aus verstehen wir die Tonartencharakteristik einfach und überzeugend als Übertragung der qualitativen Erfassung der Einzeltöne nun auf eine ganze Gruppe bzw. ein System von Tönen.

Und weiter gehört auch hierher die Frage nach der Rolle des „absoluten Gehörs" für die Musikalität. Absolutes Gehör nennt man bekanntlich die Fähigkeit, Töne nach ihrer Höhe unmittelbar richtig zu erfassen bzw. zu benennen. Einen Teil dieser Begabung, und zwar die Fähigkeit, an den Einzeltönen eine individuelle, unverschiebbare Eigenart zu erfassen, haben wir bereits im Begriff des qualitativen, inneren Gehörs ausgedrückt gefunden. Die Fähigkeit der richtigen Benennung der Töne jedoch — denn nichts anderes bleibt vom absoluten Gehör zurück, wenn wir die Eigenschaft des qualitativen Gehörs abziehen — hat mit dem musikalischen Erleben an sich, also mit eigentlicher Musikalität nichts zu tun.

Wir haben also schon in den Voraussetzungen der Musikalität zwei Stufen vorgefunden, denen dann im Bereich der faktischen Musikalität gleichfalls zwei Stufen entsprechen werden; für beide aber haben wir die bedeutende Rolle der Übung und Erziehung festgestellt.

Nun kommen aber dem Material unseres musikalischen Hörens, den Tönen, nicht nur in ihrer Auffassungsmöglichkeit durch unser Gehör, sondern auch objektiv, den Tönen als solchen verschiedene Möglichkeiten in der Erscheinungsweise zu. Zunächst: Töne können stark und schwach, hoch und tief sein. Es ist nun keine bloße Selbstverständlichkeit wenn wir hier feststellen: starke Töne rufen in uns den Eindruck von Starkem und Großem, schwache Töne von Schwachem und Zartem hervor. Es gibt zahlreiche Fälle von völliger Unempfindlichkeit gegen dynamische Unterschiede. Leute, die nur für Militärmusik etwa, für lärmende Marsch- oder Tanzmusik Sinn haben, kurz für jene Art Musik, die immer mit unverändertem Lärm- und Kräfteaufwand ihre Stücke abspielt, werden für dynamische Schattierungen, für das seelische Miterleben von piano und forte unempfänglich sein. Ebenso wie kleine Kinder, die von mißtönenden Kindertrompeten, Pfeifchen usw. entzückt sind, stehen jene Leute noch gewissermaßen auf einer Vorstufe der Musik, wo ihnen der Lärm als solcher, das „Dreinschlagen", die starke Klangmasse an sich den größten Eindruck macht und wo ihnen nicht das forte nur als eine, als solche bedeutsame Erscheinungsmöglichkeit eines Klanges erscheint. Durch Vermittlung unseres durch starke oder schwache Töne stark oder schwach erregten Sinnesapparates also wird in unserem Bewußtsein der Eindruck des Starken und damit durch allgemeine Assoziation der des Großen, bzw. des Schwachen und Kleinen hervorgerufen. Besonders starke Klänge können, wie alle allzustarken Sinneserregungen, einen leisen Anklang von Schmerz miterzeugen; die Musik kann dies herbeiführen wollen, um etwa den Eindruck des Überwältigenden, des Niederschmetternden — allerdings in etwas äußerlicher Weise — hervorzurufen. Das crescendo und decrescendo, die Entwicklung der Tonstärke vom schwächer zum stärker und umgekehrt, repräsentiert sich in unserem Bewußtsein ganz analog als Steigerung des speziellen Ausdrucks einer Phrase, bzw. als Steigerung im gerade erlebten musikalischen Geschehen. Töne an der Grenze des Hörbaren schließlich, die nur höchst gesteigerte Aufmerksamkeit über die Schwelle des Bewußtseins zu heben vermag, und auch dann nicht mit kontinuierlicher Gleichmäßigkeit, erzeugen in uns den Eindruck des Unsicheren und quälend Unbestimmten, der angestrengten Aufmerksamkeit entsprechend, auch den Eindruck der gespannten Erwartung. Mit dieser seelischen Reaktion rechnet die spezielle Verwendung dieser Tongestaltung in Einleitungen zu ganz allmählich herauswachsenden Themen, denen entsprechend sich unser vager, erwartend unbestimmter seelischer Zustand allmählich festigt und nach dem neuen, bestimmten Inhalt hin ausprägt.

Es wird klar geworden sein: was wir hier eben entwickeln, ist nichts anderes, als eine erste Form jener „zwingenden, natürlichen Deutungen" des musikalischen Geschehens, die wir zu Anfang der Arbeit theoretisch abgeleitet haben. Ist nun die Voraussetzung für sie in der Empfindlichkeit für dynamische Unterschiede nicht gegeben, so wird auch diese erste, „natürliche" Deutung, die wir kennengelernt haben unmöglich bleiben.

Eine zweite, im selben Sinn wie die vorige primäre Deutungsmöglichkeit knüpft an die Tonhöhe an. Hier hat man in letzter Zeit versucht, schon in den Eigenschaften, die man den Einzeltönen als solchen zuschreibt, die verschiedenen sich mit der Tonhöhe parallel verändernden charakteristischen Momente mit auszudrücken. So soll dem Ton, neben der Höhe die Eigenschaft der Tonfarbe und der Tongröße

zukommen. Hohe Töne erscheinen uns hell, klein von Volumen, auch spitz und scharf, tiefe Töne dunkel, voluminös, breit und rund. Ebenso entspricht hohen Tönen der Eindruck der Leichtigkeit, tiefen der der Schwere. — Diese rein phänomenologische Betrachtungsweise der neueren Tonpsychologie läßt die zum Teil auch gar nicht anders aufzeigbaren physiologischen Zusammenhänge beiseite und bietet in dieser Hinsicht für uns das wesentlichste Material. Denn die Erscheinungsseite der Töne wird für unsere Fragestellung vor allem in Betracht kommen; und so zeigt uns auch die phänomenologische Klassifizierung der Tonhöhen eine ganze Reihe jener „zwingenden Deutungen", die tatsächlich bei allen Menschen, sofern ihre Empfindlichkeit für Tonhöhen überhaupt besteht, durchaus gleichartig zu sein scheint. — Für die musikalische Ausdruckssprache von besonderem Interesse sind hier die Kombinationen der verschiedenen Momente: die schnell herabstürzende Tonreihe z. B. ruft den Eindruck des wirklichen in-die-Tiefe-stürzens hervor; die aufsteigende Tonreihe kann im Sinne „dunkel-hell" als „in helle Höhen steigen" und damit als eine Art Beruhigung erscheinen, im Sinne „tief-hoch" aber als ein faktischer Aufstieg, eine Steigerung und damit als eine Art Belebung. In der Musik sind nun allerdings all diese Formen noch von den entsprechenden, gewissermaßen gleichnamigen dynamischen Formen des crescendo und decrescendo unterstützt und so erscheint die Einheitlichkeit ihrer Bedeutung noch besonders gefestigt.

Eine dritte Erscheinungsweise der Töne endlich und damit auch wieder eine neue Deutungsgrundlage ist uns gegeben im Wesen der Instrumentation: die Töne können von verschiedenen Instrumenten erzeugt sein. Selbstverständlich gehört nun einige Übung und auch spezielle Erziehung dazu, die verschiedenen, oft sehr ähnlich klingenden Instrumente zu unterscheiden. Doch wird die Bedeutung dieser Fähigkeit als Voraussetzung der Musikalität gewöhnlich stark überschätzt. Um den Intentionen einer Komposition gerecht zu werden, müssen wir ohne Zweifel im Stande sein, die verschiedenen Instrumente in ihrer charakteristischen, verschiedenen Eigenart zu erleben, wie ja eben die Komposition um dieser Eigenart willen diese oder jene Phrase oder ein ganzes Musikstück von einem bestimmten Instrument vortragen läßt. Diese Eigenart aber erschöpft sich im großen Ganzen in Momenten, die wir bereits als im Prinzip den Tönen als solchen zukommend erfahren haben, jetzt sozusagen auf verschiedene Gruppen verteilt. Da ist einmal das Moment der Tonhöhenregion, die für ein bestimmtes Instrument in Betracht kommt und damit die Charakteristik des hell–dunkel, spitz–rund usw. die wir früher kennengelernt haben. Weiter das Moment der relativen Tonstärke und damit die Charakteristik des groß–klein; das Moment der Klangfarbe, die bekanntlich bestimmt wird durch die Zahl und Tonregion der mitklingenden Obertöne, also durch deren eigene Tonfarbe; und noch eine ganze Reihe anderer klangformender Merkmale, die letzten Endes wieder auf miterzeugte und charakteristisch mitklingende Töne und Geräusche zurückzuführen sind.

Es gibt aber nun noch andere Charakteristika, denen entsprechend die verschiedenen Instrumente oft verwendet werden, um bestimmte Inhaltszusammenhänge herzustellen; so soll z. B. das Horn als Symbol für die Jagd auftreten, die Trompete für Kriegerisches oder Militärisches, Holzbläser für ländliche Szenen usw. Diese Deutungen nun knüpfen klarerweise nicht an die Töne als solche an, sondern nur an bestimmte, häufig geübte Verwendungsweisen der Instrumente. Keinesfalls ist also diese Deutung

jenen ursprünglichen, unmittelbaren Deutungen gleich zu setzen, die sich aus den Eigenschaften der Töne selbst ergaben. Demgemäß ist auch eine Kenntnis der Instrumente, die eine Deutung in diesem letzten Sinn ermöglichen soll, eine Deutung die man mit Recht als „außermusikalisch" bezeichnen könnte, nicht als Voraussetzung des musikalischen Verständnisses zu werten.

Nun ist allerdings — dies muß zur Vollständigkeit nachgetragen werden — diese „außermusikalische" Deutung ihrer allerersten Entstehung nach doch wieder „musikalisch" zu verstehen. Die Tatsache nämlich, daß man einmal die Trompete als treffendes Militär- und Kriegsinstrument erkannt, oder die Flöte als für die ländliche Musik geeignet gefunden hat, und seither diese Instrumente in diesem Sinne verwendet, geht ja letzten Endes darauf zurück, daß eben die Töne dieser Instrumente als solche, d. h. ihrer Klangfarbe, Klangstärke nach usw. diesen speziellen Zwecken am besten entsprachen bzw. noch heute entsprechen. Und so, vom Ursprung betrachtet, haben wir im Akt der ersten speziellen Verwendung dieser Instrumente eine unmittelbare und rein musikalische Deutung vor uns, wenn wir auch heute, im Rahmen eines Gesamtstückes der Kunstmusik ihre entsprechende Symbolik nur durch mittelbare, außermusikalische Deutung erschließen können. — Diese Beurteilung als außermusikalische Deutung mußte sich übrigens auch schon aus unserer zu Anfang festgehaltenen Grundanschauung ergeben, daß die musikalische Ausdruckssprache als solche niemals inhaltlich Bestimmtes und Spezielles mit eigens dazu geschaffenen Zeichen darstellen könne; denn als nichts anderes haben wir die so verwendete Symbolik Horn–Jagd, Trompete–Krieg usw. zu verstehen. Denn die „seelische" Gleichung, die der ursprünglichen Auswahl dieser Instrumente zu den bestimmten Zwecken zugrunde lag (und in dieser Form wird sie auch heute von der gleichen treffenden Gültigkeit sein), konnte — ganz im Sinne echter musikalischer Deutung — nur lauten: etwa Horn — frohe, lebhafte Stimmung, Trompete — sehr helle, übertrieben starke Lebhaftigkeit u. dgl. m.

IV.

Wenden wir uns jetzt der Erscheinungsweise der Töne in ihren Verbindungen und verschiedenen Ganzheitformen zu.

Die Töne können sich zusammenschließen 1. im Sinne der Aufeinanderfolge in der Zeit, d. h. zu rhythmischen Ganzheiten; 2. im Sinne der Aufeinanderfolge in der Tonlinie, zur melodischen Ganzheit; 3. schließen sich die Töne im Sinne der Gleichzeitigkeit zu den Gestalten der Zusammenklänge, Akkorde, Harmonien zusammen. Auf diesen Grund- und Hauptgestalten bauen sich dann die höheren Einheiten der großen, übergreifenden Formen der musikalischen Sätze auf, die nicht mehr nur nach rein musikalischen Prinzipien, wie wir sehen werden, jene Grundprinzipien erweitern und ausbauen.

1. Rhythmus. Wenn im speziellen Hinblick auf die Verhältnisse der musikalischen Gestaltungsgesetze das Wort geprägt wurde: alles im menschlichen Leben erscheint vom Rhythmus bewegt, so trifft dies tatsächlich mit fast unbeschränkter Gültigkeit zu. Denn es gilt nicht nur im eigentlichen Sinn, wie vom Atmen, Gehen, Herzschlag usw., sondern auch in übertragenem Sinn, daß unser Bewußtsein nämlich alles was ihm gegenübertritt rhythmisch gliedert, d. h. es in gewisse bestimmte Perioden teilt, um es reibungslos auffassen zu können. Die psychologischen Experimente sind

bekannt, die beweisen, daß wir eine größere Reihe völlig gleicher Elemente z. B. gleichgroße Punkte oder gleichstarke Schläge, als plastische Ganzheit nur dann unmittelbar auffassen können, wenn wir sie eben „gestalten", wir können auch sagen: rhythmisch gliedern; die Punkte etwa als zwei zu zwei gehörig, und die Schläge z. B. in der Aufeinanderfolge betont–unbetont. Ganz allgemein: der Rhythmus gliedert unser Wahrnehmungsmaterial und erleichtert seine Auffassung. Damit ist schon zu einem Teil die psychologische Bedeutung des Rhythmus in der Musik klargestellt. Das rhythmisch normal gegliederte Stück „läuft glatt ab", wir sprechen von „flüssigen" Rhythmen, von „plastischer" Gliederung. Die musikalische Ausdrucksprache verwendet nun den Rhythmus nicht nur in diesem sozusagen normalen Sinn allein. Um das Gegenteil des „glatten Ablaufs" zu erzielen wird auch der Rhythmus in sein Gegenteil verkehrt. Eine plötzliche, kurze Änderung des bisherigen Rhythmus z. B. wird eine Stelle besonders herausheben und unterstreichen. Oder: eine sehr breit angelegte rhythmische Gliederung, die gewissermaßen große Zwischenräume frei, ungegliedert läßt, rechnet eben mit der damit zusammenhängenden Verzögerung der glatten Aufnahmsmöglichkeit; wir reden von schleppendem Rhythmus, der Eindruck der Schwere oder der Schwerfälligkeit wird hervorgerufen. Ähnlich wird durch ein kompliziertes oder fortwährend wechselndes rhythmisches Schema die unmittelbare plastische Gliederung sehr erschwert: es entsteht der Eindruck der Unruhe, Rastlosigkeit oder inneren Erregung.

Auch hier wieder finden wir anschließend ein Gebiet übertragener Deutungen, wenn durch einen bestimmten Tanzrhythmus z. B. der Stimmungskreis dieses Tanzes oder seiner Zeit und seines Milieus herangezogen werden soll. Wenn in diesem Gebiet die Kenntnis der verschiedenen speziellen Rhythmen auch sehr verbreitet ist, ist diese Deutung doch nur eben durch die Kenntnis, nicht aber durch unmittelbares Erleben gegeben. Die Begabung für dieses selbst, die rhythmische Empfindung an sich, ist nun gewiß auch unter den musikalischen Voraussetzungen als die am häufigsten gegebene zu bezeichnen. Gewiß stehen viele, die einfache Rhythmen durchaus richtig empfinden, komplizierterer Rhythmik verständnislos gegenüber. Dann mag ein ungewohnter schwieriger Rhythmus, der durchaus plastisch gedacht ist und auch auf den in diesem Sinne Erfahreneren so wirkt, auf den weniger erfahrenen Hörer doch — unberechtigter Weise — den Eindruck der Unruhe, Ruhelosigkeit oder einfach Unübersichtlichkeit machen, wie wir es als eine — gegensätzliche — Art der natürlichen rhythmischen Deutung erfahren haben. Es ist nur Frage der Übung und Erziehung, auch in dem komplizierten Fall die rhythmische Gesetzmäßigkeit entsprechend zu empfinden; das rhythmische Prinzip ist das gleiche für einfache und komplizierte Formen rhythmischer Gestaltung und so muß auch die rhythmische Begabung ihrer Natur nach beide Formen umfassen. Überdies zeigt sich in solchen Fällen, daß nicht das Komplizierte als solches das eigentliche Erschwerende darstellt, sondern in erster Linie das Neue und Ungewohnte dieser Form der periodisierenden Gestaltung, was eben durch Übung und spezielle Eingewöhnung leicht überwunden werden kann.

2. Melodik. Die melodische, allgemeiner: lineare Tongestaltung wird mit Unrecht oft als von der harmonischen untrennbar angesehen und so werden beide Formen als eine einzige Einheit behandelt. Der Entstehung nach aus der einstimmigen Musik und dem Wesen nach ist die melodische Tongestaltung etwas durchaus selbständiges und folgt eigenen Gesetzen, wenn sie auch eine lange Periode der musikalischen Ent-

wicklung hindurch — vom heutigen Standpunkt aus vielleicht die bisher wesentlichste Periode — immer mit der harmonischen innig verbunden, eines das andere durchdringend auftrat. So ist es zu erklären, warum so oft musikverständige und -gebildete Hörer, die erzogen sind in der Auffassung von der prinzipiellen Einheit des Melodischen und Harmonischen, gerade unserer heutigen Musik verständnislos gegenüberstehen, die es versucht, das Melodische wieder rein und selbständig vom Harmonischen abzuheben.

Zum Teil werden nun die Gesetze des melodischen Ausdrucks schon enthalten sein in dem, was wir von den Tönen als solchen und von ihrer rhythmischen Gestaltung erfahren haben; hierher gehört die Auffassung des melodischen Reliefs, der Gesamtgestalt der Auf- und Abbewegung einer melodischen Linie im Sinne des darin ausgedrückten Aufsteigens oder Herabsinkens; ebenso auch die Gestaltung in einfacher oder komplizierter, breiter oder kurzer Rhythmisierung. Außerdem aber enthält das Melodische eine besondere, eigene Gesetzlichkeit, die sich ausdrückt im Prinzip der „Geschlossenheit der Gestalt". Die Töne, die eine Melodie oder ein Thema konstituieren, müssen sich in eine geschlossene Ganzheit einordnen lassen; wir müssen jeden Ton einer solchen Ganzheit eindeutig als zu dieser Ganzheit gehörig, in seiner speziellen Rolle im Rahmen der Gesamtgestalt, und nur so auffassen können. Wir sprechen von „plastischen Themen", von „prägnanten Motiven", um das Vorhandensein dieser Geschlossenheit auszudrücken. Träger dieser speziellen Gestaltung ist vor allem der Abschlußcharakter am Ende einer melodischen Linie, und weiter das ganze System der Cäsuren innerhalb der melodischen Linie selbst. Der eindeutige Abschlußcharakter ist eines der wichtigsten Elemente des musikalischen Aufbaues überhaupt. Im Laufe der Musikentwicklung hat sich die Form des Abschlusses immer fortentwickelt und hat sich auch, den verschiedenen Stilen entsprechend, in verschiedenen fixen Typen ausgebildet. Hierher gehört z. B. das Prinzip des Leittones und der Kadenz, um nur diese kurz zu nennen. — Die Cäsuren bauen die melodische Linie selbst auf, indem sie — immer die rhythmische Gliederung und die Gliederung im Tonhöhenrelief einbeziehend — die melodische Linie etwa in Haupt- und Nebengruppen teilen, den Mittelpunkt hervorheben, oder indem sie das Verhältnis Einleitung–Mittelteil–Schluß herausarbeiten. Auch hier haben sich im Laufe der Musikentwicklung verschiedene typisierte Formen der Tonlinienganzheit entwickelt, die den einzelnen in ihr enthaltenen Tönen sozusagen von vornherein schon ganz bestimmte Funktionen in der Gesamtgestalt zuweisen sollen, so daß jede Tonstufe ganz bestimmte Ordnungswerte verkörpert. Nichts anderes als ein solches System stellt das diatonische Tonsystem dar, das allerdings Hand in Hand mit dem Harmonieprinzip sich aufbaut, mit seinen Stufenwerten der Dominante als Höhepunkt, der subdominantischen Stufen als dessen Vorbereitung usw. Es hat andere Formen der Tonlinienganzheit vor diesem System gegeben, das diatonische Tonsystem ist selbst mannigfach erweitert und umgebildet worden und schließlich löst die immer fortschreitende Entwicklung die alten Formen auf und setzt neue Formen an ihre Stelle. Das all diesen verschiedenen Formen Gemeinsame, besser gesagt: das allen Formen in gleicher Weise Zugrundeliegende ist eben jene allgemeine charakteristische Eigenart unseres Bewußtseins, Töne zu einer linearen Ganzheit, zu einer melodischen Gestalt verbinden zu können, genauer: verbinden zu wollen.

In der inneren Gestaltung dieser linearen Ganzheiten und damit im Aufbau des Materials, das sich der „Bewältigung" durch unser gestaltendes Bewußtsein darbietet,

liegt der Ausgangspunkt der hieran entstehenden Symbolerlebnisse. Das „Schwerpunktverhältnis", wie wir es nennen können, durch das Gewichtsverhältnis der einzelnen Ganzheitsteile zueinander bestimmt, läßt uns an einer Melodiegestalt etwa den Eindruck des Gleichgewichtigen, Schwebenden haben, eine andere Melodie wieder scheint energisch und bewußt auf ein Ziel loszuschreiten. Bestimmtheit, Kraft, Zögern, starres Verharren und auch Auflösung, Auseinanderfallen sind Symboldeutungen, die durch das melodische Schwerpunktverhältnis gegeben erscheinen.

Hierher gehört die Frage nach gewissen Schilderungen der „Programmusik": etwa der Landschaft (Bach, Wasserfall usw.) oder, um ein Beispiel aus der neuesten Literatur zu nehmen, einer Lokomotive. Ohne auf die prinzipielle Frage des Verhältnisses von absoluter zu Programmusik eingehen zu wollen, halte ich es für zu eng, von rein „außermusikalischen Mitteln" der Programmusik zu sprechen. Denn worauf die musikalische Darstellung dieser Art allein abzielen kann, ist — im eigentlichen Sinn des Wortes — ein tertium comparationis. Und dieses tertium besteht offenbar nur in dem in beiden Fällen analogen „seelischen Spiegelbild", wenn man so sagen kann. So wird etwa der schwebend gleichgewichtigen, klein profilierten musikalischen Wellenlinie einerseits und dem ruhig plätschernden Bächlein andererseits die gleiche psychologische Eindruckscharakteristik zukommen, und eben in dieser Hinsicht wird auch das eine für das andere, immer als „seelisches Spiegelbild" für „seelisches Spiegelbild" eintreten können, nicht aber als echtes, d. h. künstlich geschaffenes Darstellungszeichen, was allein die Bezeichnung „außermusikalisch" begründen könnte. Wenn eine Bezeichnung, z. B. „Wanderung am Bach" oder Ähnliches der Komposition beigegeben ist, scheint mir das nur auf die (nicht mehr nur aus rein musikalischen Gründen wünschenswerte) Festlegung des Anlasses der betreffenden seelischen Stimmung abzuziehen, nicht aber das „seelische Spiegelbild" damit in ein darstellendes und konsequent festgehaltenes Zeichensystem zu verwandeln.

Es gibt nun pathologische Fälle, in denen eine Verbindung und Zusammenfassung der Töne zu melodischen Ganzheiten unmöglich erscheint, wenn auch das Gehör an sich durchaus normal arbeitet. Man nennt diese Fälle treffend: Melodientaubheit. Es hat nun den Anschein, als wenn von hier aus stufenweise die verschiedenen Grade der Melodieempfänglichkeit und damit auch allgemeine Grade der Musikalität sich herleiten, in der Weise, daß einige wohl kürzere und einfachere Melodien eindeutig als Einheit aufnehmen, längeren und komplizierteren Stücken gegenüber aber versagen. Ich möchte aber hier wieder sagen: der der Melodieerfassung zugrundeliegende seelische Akt ist im Prinzip der gleiche für einfache und für komplizierte Melodiegestalten. Und mir scheint es, sofern die völlige pathologische Unfähigkeit nicht vorliegt, hauptsächlich eine Frage der allgemeinen geistigen Begabung und Erziehung zu sein, von den einfachen Formen auf planmäßigem Weg immer weiter aufzusteigen bis zu den weit gespannten, komplizierten Gestaltungsformen der schwierigen Werke; nicht anders als für den, der einmal die Fähigkeit hat, verschiedene Wörter als zu Sätzen, d. h. zur Einheit sinnvoller Ganzer zusammenfaßbar zu erleben, im Prinzip auch weiter Sätze aller Art und deren Verbindungen, schließlich ganze Bücher dem Verständnis offen stehen werden, wenn, die allgemeine intellektuelle — nicht mehr also eine spezielle — Begabung vorausgesetzt, Übung und Erziehung den richtigen Weg einschlagen. Denn auch in diesem Gebiet gibt es den analogen pathologischen Fall zur Melodie-

taubheit: die Unfähigkeit nämlich, die einzelnen Elemente, hier die einzelnen Wörter, in übergeordnete Einheiten zusammenzufassen.

Schließlich ist auch im Gebiet der Melodik wieder die Möglichkeit der übertragenen Deutungsbeziehungen gegeben, wenn z. B. ein bestimmter Typus der melodischen Ganzheitgestaltung, wie ihn etwa die kirchliche Musik zu Anfang der Neuzeit entwickelt hat, heute wieder verwendet wird, um den Inhaltskreis des Kirchlichen und damit des Weihevollen und Frommen uns nahezurücken. Gleichzeitig wiederholt sich dann auch der schon einmal festgestellte Kreis des sich gegenseitig Bedingens von ursprünglich unmittelbarer und jetzt mittelbarer Deutung; denn eben jener Ganzheitstypus hat seiner inneren Gestalt, seinem inneren Aufbau nach den damals erstrebten Ausdrucksinhalt des Frommen und Weihevollen am vollkommensten auszuprägen vermocht.

3. Harmonik. Man hat die harmonische Gestaltung der Töne oft mit der Raumperspektive in der Malerei verglichen. Tatsächlich führt das Zusammenklangsprinzip in den Bereich der rhythmisch und linear gestalteten Tonreihe eine neue Dimension ein. Es wurde schon gesagt und soll hier noch einmal wiederholt werden, daß in der Musik all diese Formen, die wir hier abstrakt und voneinander losgelöst behandeln, sich fast immer zu gemeinsamer Wirkung vereinigen, sich gegenseitig unterstützen und bedingen und in vielen ihrer Gestaltungsfaktoren auch aufeinander berechnet sind. Dann stimmt auch der Vergleich mit der Malerei sinngemäß, wo Zeichnung, Farbwirkung und Raumwirkung eine untrennbare funktionelle Einheit bilden.

Im Mittelpunkt der gesamten Zusammenklangsgestaltung stehen die beiden Grundformen der Konsonanz und Dissonanz. Die Begründung und Erklärung dieses Klangprinzips, besser gesagt: der Streit um die Erklärung ist so alt wie die theoretische Musik überhaupt. Versuchen wir, die phänomenologisch wesentlichsten Charakteristika des Konsonanz- und Dissonanzerlebens festzustellen, die in gleicher Weise den Erfahrungen der experimentellen Psychologie wie den Forderungen der praktischen Musik und der musikalischen Entwicklungsgeschichte entsprechen sollen. Vor allem: Konsonanz und Dissonanz, genauer: die im Konsonanz- und Dissonanzerlebnis erfaßten Töne schließen sich für uns zu einer Gestalt, zu einer Mehrtonganzheit zusammen. Besteht für unser Bewußtsein ein wirksames Hindernis, das dem Zusammenschluß der komponenten Töne zur Mehrtongestalt entgegensteht, — z. B. eine starke rhythmische oder melodische Cäsur zwischen den komponenten Tönen im Sukzessivklang, eine übermächtige Bindung der komponenten Töne an schon bestehende verschiedene Ganzheiten im Simultanklang, etwa des oberen Tones zu einer melodischen, des unteren zu einer harmonischen Ganzheit — dann wird auch die Entstehung des Konsonanz- oder Dissonanzerlebens erschwert oder unmöglich gemacht. Damit zeigt sich der „Verschmelzungs"-begriff Stumpfs, der als solcher eine entscheidende Wendung in der Diskussion des Konsonanzproblems darstellt und in dem Stumpf das Kriterium der Konsonanz-Dissonanz-Unterscheidung sah[1], als auf beide Formen des Zweiton- (oder Mehrton-) Erlebnisses zu beziehen, wenn sie uns überhaupt eben als sinnvolles Mehrtonerlebnis (das noch neutrale Material des Konsonanz- und Dissonanzerlebens) zu Bewußtsein kommen sollen. Suchen wir nun weiter das eigentliche Konsonanzkriterium, so tritt

[1] Stumpf, Tonpsychologie Bd. II, Konsonanz und Dissonanz, u. a. a. O.

uns hier als wesentliches Charakteristikum das „Auflösungsbedürfnis" der Dissonanzen, das „In-sich-beruhen" der Konsonanzen entgegen. Damit drückt die Dissonanz ein latentes, inneres Bewegungsmoment aus und der Gegensatz Konsonanz–Dissonanz erscheint am schärfsten ausgeprägt in der Gegenüberstellung statisch–dynamisch, Ruhe–Bewegung[1]. Aus dieser grundlegenden Gegensätzlichkeit des „In-sich-beruhens" und des „Aus-sich-herausstrebens" ergeben sich von selbst die weiteren unmittelbaren Deutungen der Konsonanzen und Dissonanzen. So wird die Konsonanz glatt und klar genannt, die Dissonanz rauh und unruhig, die Konsonanz erscheint einfach, in sich geeinigt, auch dem Charakter des Einklangs näher, die Dissonanz kompliziert und zwiespältig. Damit ergibt sich eine sehr wichtige Auffassungsmöglichkeit der Dissonanz als dem komplizierteren und darum interessanteren Klang. Und von hier aus verstehen wir eine bestimmte Entwicklungsrichtung der Musik der neueren Zeit, die in gewisser Hinsicht eine Entwicklung von der Konsonanz weg zur Dissonanz hin genannt werden muß.

Es ist nun interessant, daß der Zusammenklang als solcher nur für bestimmte Kulturkreise und Kulturstufen in Betracht kommt. Viele hochentwickelte Völker des Orients kennen bekanntlich überhaupt keine Mehrstimmigkeit, oder doch keine faktische Gestaltung des Zusammenklangs, d. h. keine bewußte Zusammenfassung und keine innere Gesetzlichkeit der zusammenklingenden Töne, die mehr oder minder dem Zufall überlassen sind. Beide Formen kennen wir auch als Entwicklungsstufen unserer abendländischen Musik. Wir finden sie aber auch noch in unserer Mitte repräsentiert bei den Kindern, die ja oft zusammensingen, ohne das Verhältnis der Stimmen und Töne zueinander als solches zu erfassen, trotzdem aber mit einem offenbar spezifischen Genuß der „Mehrstimmigkeit" im eigentlichen Sinn des Wortes. Diese Einstellung zur Musik müssen wir, von unserer heutigen abendländischen Musik aus betrachtet, offenbar als eine Art Vorstufe unserer Musikalität bezeichnen, da sie mit der zufälligen und unbewußten Verwendung jener Elemente arbeitet, die unsere Musik in planmäßigem Fortschreiten sich zu eigen macht und bewußt gestaltet. — Abgesehen nun von diesen Fällen und den entsprechenden anderen Fällen, die wir schon früher als noch auf der Vorstufe des eigentlichen musikalischen Erlebens stehend bezeichnet haben, kommt, wie ich in der angeführten Arbeit zu zeigen versucht habe, der charakteristischen Erlebnisform von Konsonanz und Dissonanz als statisches und dynamisches Prinzip tatsächlich allgemeine Gültigkeit zu.

Um diese Erlebnisform herum baut sich, immer als Modifikation desselben Grundprinzips, das ganze Gebäude der harmonischen Gestaltung auf. Bestimmt das Konsonanzprinzip seinem Wesen nach nur zwei Zusammenklänge, den auflösungsbedürftigen und die Auflösung, so gestaltet das Harmonieprinzip diesen Einflußkreis weiter und umfassender, indem nun an Stelle des konsonanten Einzelklanges ein ganzes „in sich beruhendes" Klangsystem tritt, in das gewisse Zusammenklänge sich passend fügen, bzw. aus dem andere herausstreben. Hier tritt die Vereinigung der diatonischen Tonliniengestaltung mit dem Harmonieprinzip ein, indem nun jedem Klang des Klangsystems der der Diatonik entsprechende Ordnungswert zukommt. Aus den vielfältigen, sich kreuzenden Beziehungsmöglichkeiten einerseits der Einzelklänge zueinander im Sinne

[1] Vgl. Nadel, Zur Psychologie des Konsonanzerlebens, Zeitschr. f. Psych. 1926.

Konsonanz–Dissonanz, d. h. Auflösungsbedürfnis–Auflösung, und andererseits des Klangsystems zu seinen Klängen im Sinne System-entsprechend oder System-fremd, im System beruhend oder aus dem System herausstrebend, — aus all dem konstituiert sich der große, vielgestaltige Beziehungskomplex der „Tonalität". Und was wir eben an möglichen Beziehungen im Rahmen des Gesamtsystems theoretisch entwickelt haben, ist nichts anderes, als was wir unter den gewöhnlichen gebrauchten Namen: leitereigen und harmonisch, als Alteration- und Modulationsprinzip usw. kennen.

V.

Wir haben nun hier in großen Zügen die konstruktiven Elemente des musikalischen Aufbaues überschaut, aus denen und über denen sich das ganze Gebäude der großen musikalischen Formen aufbaut, analog der Entwicklung des übergeordneten Harmonieprinzips aus dem Konsonanzprinzip, wie wir sie eben gesehen haben. So begegnet uns das Prinzip des Rhythmus, den wir als Periodisierung der Einzeltöne erkannt haben, auf höherer Ebene wieder als Periodisierung der musikalischen Phrasen und der melodischen Sätze. Aus dem Wesen der melodischen Gestaltung wieder folgt das Prinzip des Kontrapunktes, nach dem plastisch Thema gegen Thema gesetzt und, immer den gleichen Prinzipien der linearen Gestaltung folgend, Thema aus Thema entwickelt wird. Darüber wieder bauen sich die großen Spezialformen der musikalischen Gestaltung auf, Sonaten-, Liedformen, Variationen usw., und zwar wie wir zu Anfang schon vorweg nahmen, nicht nur im Sinne rein musikalischer Gesetzlichkeit. D. h. sie gründen sich nicht auf die unmittelbaren seelischen Reaktionen, wie wir sie als „natürliche musikalische" Deutung bezeichnet haben, sondern hier sind wieder die Kriterien der „außermusikalischen" Deutung, die Kriterien des Wissens, Kennens, der Assoziation usw. maßgebend. So rechnet die Technik des Satzbaues — die Periodisierung im großen, wie wir sie genannt haben — mit der Wiederkehr der Themen und damit mit der Wiederkehr der mit ihnen verbunden gewesenen Stimmung oder speziellen charakteristischen Erlebnisform. So wird die Themenwiederkehr, was sich am deutlichsten im Prinzip des Leitmotivs ausprägt, ein direktes inhaltliches Symbol, das nur beim ersten Auftreten unmittelbar seelisch-musikalisch wirkt, bei seiner Wiederkehr nur mittelbar, durch die assoziative Deutung bedingt. Und ebenso wirkt in der der kontrapunktischen Gestaltung eigenen Umdeutung der Themen als Gegenbewegung, Vergrößerung, Variierung usw. nicht das neugestaltete Thema als solches unmittelbar auf uns, sondern wir sollen in ihm das ursprüngliche Thema wiedererkennen und zwar nun in diesem und diesem Sinn verändert, — was an sich auch gedeutet werden soll: z. B. als Umkehrung oder als Übertragung in einen anderen speziellen Rhythmus.

Überblicken wir diese höheren und höchsten Entwicklungsstufen der musikalischen Gestaltungsgesetze, so sehen wir, daß eine innere Gleichartigkeit und Einheitlichkeit das ganze Gebiet der musikalischen Gestaltung beherrscht, von ihren primitivsten bis zu ihren höchsten Formen. Diese innere Gleichartigkeit und Einheitlichkeit gibt uns aber weiter von neuem die Sicherheit, daß wir in jenen elementaren Formen der musikalischen Ausdruckssprache, von welchen wir ausgingen, und die wir in den Mittelpunkt unserer Untersuchung gestellt haben, tatsächlich den inneren, wesentlichen Kern vor uns haben; daß wir, wie wir uns zu Anfang zum Ziel setzten, hier wirklich das Gemeinsame in den verschiedenen Formen seiner Erscheinungsweise herausgestellt haben.

Das Verhalten des Seelischen zu diesen elementaren Formen, die Erlebnisform dieser grundlegenden Erscheinungsweise der Töne muß wieder auf der Seite des Psychischen das Gemeinsame sein, das in allen Formen des musikalischen Erlebens enthalten ist, und das sich hier gewissermaßen rein herauskristallisieren mußte.

Halten wir Rückschau, welches seine Formen waren, so wird uns vor allem auffallen, daß sie immer aus der menschlichen Natur selbst herauszuwachsen schienen, die Erlebnisformen waren unmittelbar durch die Natur unseres Gehörs, unserer Aufmerksamkeit usw. bedingt. Aus dieser natürlichen Unmittelbarkeit unseres musikalischen Erlebens folgt nun zweierlei: Erstens, die musikalische ist keine spezielle, einseitige Anlage, die etwa in der speziellen Ausübung eines Sinnes beschlossen liegt und durch spezielle Leistungen dieses Sinnesapparates allein bewiesen werden kann. Vielmehr erscheint ein großer Teil unseres psychophysischen Ganzen im musikalischen Erleben zu einer funktionellen Einheit verbunden. Wir können dies nicht treffender ausdrücken als indem wir einen Ausdruck aus dem Gebiet der Akustik auf uns selbst anwenden: wir sind Resonatoren der Musik, unser gesamter psychophysischer Apparat ist auf die Töne abgestimmt, klingt in seiner Art mit ihnen mit. Es ist klar, was im eigentlichen Sinn damit gemeint ist, und wo das Anzeichen für dieses richtige Mitklingen zu finden ist: in jenen „zwingenden" Deutungen, wie wir sie genannt haben, die an sich auch ein Gemeinsames und Grundlegendes im Gebiete der musikalischen Deutungen darstellen, wie die den Deutungen zugrundeliegenden seelischen Erlebnisse das Gemeinsame im Gebiet des musikalischen Erlebens, und die diesem wieder zugrundeliegenden Tonelemente das Gemeinsame der Musik selbst sind. — Nun haben wir gewiß bestimmte physiologische Voraussetzungen unbedingt annehmen müssen; aber es scheint, daß diese Voraussetzungen keinesfalls die im Fall des normalen Menschen gegebenen stark übersteigen. Und damit kommen wir zur zweiten Folgerung, die sich aus unserer Feststellung ergibt, das musikalische Erleben sei als solches unmittelbar in der menschlichen Natur gegründet: die Folgerung nämlich, daß dann eigentlich der normale Mensch an sich musikalisch sein müßte. In dem elementaren Sinn nun, den ich entwickelt habe, im Sinne, wenn man so sagen kann, der Resonanztheorie des Musikalischen, verfechte ich den Satz: der normale Mensch ist musikalisch.

Franz Brentano hat einmal die Unmusikalischen mit den Farbenblinden verglichen. Diese Gleichstellung des Unmusikalischen mit dem Pathologischen, des Musikalischen mit dem Normalen besteht meiner Ansicht nach sehr zu Recht. Es könnte nun die Entgegnung gemacht werden: der Prozentsatz der Farbenblinden ist relativ sehr hoch. Aber das trifft die Sache nicht: hier kommt es auf den prinzipiellen Gegensatz an. Und nicht von da soll die Einschränkung kommen, um der großen Menge der scheinbar doch nicht Musikalischen gerecht zu werden. Aber was wir untersucht haben, war das Wesen der musikalischen Gestaltung, seine einfachsten, grundlegenden Formen. Wir meinen nicht die verschiedenen entwickelten Typen, deren Kenntnis für das Verständnis der herrschenden Stilgattung notwendig ist; ebenso meinen wir nicht die Kenntnis der speziellen konstruktiven Gesetze, die unerläßlich ist, um den inneren Aufbau der Musikstücke zu ergründen. Wir haben auch das aus dem echten Musikerleben nicht wegzudenkende Anklingen der ganzen Ideenwelt der Zeit, des Meisters, des Hörers außer acht gelassen. Und man wird vielleicht auch auszusetzen haben, daß jenes seelische Erlebnis, das Viele für das höchste musikalische Erleben

überhaupt ansehen werden, das Erleben gewissermaßen des „musikalischen Ethos" nicht mit einbezogen wurde. Zum Teil werden sich nun sicher diese kompliziertesten Formen musikalischen Erlebens bei genauer Analyse auf ihre rein musikalischen Elemente zurückführen lassen, wie wir sie im Lauf der Untersuchung kennenlernten. Was aber darüber hinaus in reichem Maße an begrifflichen und ideologischen Momenten mit enthalten ist, glaubten wir mit Recht beiseite gelassen zu haben. Wir wollten von dem direkten, primären Zusammenhang Musik und Erlebnisreaktion ausgehen und haben versucht das Musikerleben als solches in dieser losgelösten Form für kurze Zeit gewissermaßen zu bannen. Und wo wir von bestimmten ausgebildeten Formen und bestimmten Stilen gesprochen haben, haben wir die Rolle der Übung und Erziehung hervorgehoben, die dafür die nötigen intellektuellen und erfahrungsgemäßen, nicht aber die begabungsgemäßen Voraussetzungen zu schaffen hat. Wir kennen die Notwendigkeit der besonderen Übung und Erziehung, im Falle musikalisch hoch Gebildete dem Erleben einer neuen oder fremden, ungewohnten Tonsprache nahekommen wollen. Um wieviel mehr wird die Erziehung hier zu leisten haben, wo es gilt, die nur einfach vorhandene Möglichkeit Musik zu erleben, zu bewußtem und fundiertem Erlebnis zu entwickeln. Daß diese Möglichkeit aber in der Natur des menschlichen Geistes beschlossen ist, habe ich versucht zu zeigen. Und so kann ich zum Schluß den schon ausgesprochenen Satz genauer umrissen wiederholen: die Musikalität im Sinne der Begabung ist eine Anlage des normalen Menschen; sie zur Musikalität im Sinne der musikalischen Bildung und des musikalischen Könnens zu erweitern, sei Aufgabe der Erziehung.

Die Zauberflöte

Eine Ausstellung im Mozarteum zu Salzburg

Von

Roland Tenschert, Salzburg

Der Plan, ein Meisterwerk W. A. Mozarts zum Ausgangspunkt für eine Ausstellung zu machen, bestand im Mozarteum bereits im Vorjahr. Man dachte damals daran, im Anschluß an die Figaro-Aufführung im Festspielsommer eine Figaro-Ausstellung vorzubereiten, mußte dieses Vorhaben jedoch, durch die Vorbereitungen zur wissenschaftlichen Mozart-Tagung zu sehr in Anspruch genommen, zurückstellen. Nun bot sich heuer durch die in den Festspielplan aufgenommene Zauberflöten-Aufführung ein Anknüpfungspunkt, der noch ergiebigere Ernte in Aussicht stellte. Am 5. Juli wurde in den Sälen des Mozarteums die Ausstellung „Die Zauberflöte", welche unter dem Ehrenschutz des österreichischen Bundespräsidenten Dr. Michael Hainisch steht, feierlich eröffnet. Sie umfaßt etwa 1000 Objekte, die aus 32 öffentlichen und 16 privaten Sammlungen zusammengetragen wurden. Hiezu kommt noch, daß 17 Bühnenszeniker teils bereits fertige Bühnenentwürfe zur Verfügung stellten, teils neue eigens für die Ausstellung anfertigten. Die Ausstellung sucht möglichst lückenlos alles, was zur Zauberflöte irgendwelche Beziehungen und Verknüpfungspunkte aufweist, zusammenzufassen und so ein Bild der allgemeinen kulturhistorischen Bedeutung eines einzelnen großen Meisterwerks zu geben. In drei

großen Gruppen, die zusammen in 21 Unterabteilungen gegliedert sind, wurde das gesamte Material untergebracht. Die erste umfaßt die Vorgeschichte, die zweite trägt den Titel „Text und Musik der Zauberflöte und deren Entstehung", die dritte sucht das Fortleben des Werkes bis auf die Gegenwart darzustellen.

Den ersten Platz nimmt das Originalmanuskript der Partitur ein, das Prof. Dr. Johannes Wolf persönlich aus der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin überbrachte. Es wurde auf einem Podium in einer eigenen Vitrine untergebracht. Die Seite der Ouvertüre, die aufgeschlagen ist, zeigt deutlich die zweierlei Tinte. Die Systeme für die Streicherstimmen, die mit dunkler, dauerhafter Tinte geschrieben sind, umrahmen die stark verblaßten Notenzeichen der Bläser- und Schlagzeugstimmen. Mozart hat erst das Gerüst des Satzes zu Papier gebracht, dann die übrigen Stimmen eingetragen. Die erste Gruppe gliedert sich in zwei Abteilungen: in eine musikalische und eine literarische. Die erstere orientiert über den Stand der Oper im 18. Jahrhundert, bringt einige erlesene Werke, die das musikalische Zeitmilieu zu charakterisieren haben, nämlich Vertreter der italienischen „opera seria" und „opera buffa", des deutschen Singspiels und der französischen Glucknachfolge. Die zweite deckt die literarischen und zeitgeschichtlichen Wurzeln auf, aus deren weitverzweigten Verästelungen die Dichtung der Zauberflöte hervorgegangen ist. Werke Voltaires, Rousseaus und des Pietismus lassen bereits manches, im Zauberflötenstoff verwendetes Motiv erkennen. Beide Abteilungen halten sich aber allgemein. Wie sich der Kreis der Verknüpfungen enger zieht, wird erst aus der zweiten Hauptgruppe klar. Die Abteilungen 4—6 befassen sich mit dem Freimaurertum. Zuerst werden Schriften und Dokumente der Freimaurerbewegung in Salzburg gezeigt. Park und Schloß des in der Nähe von Salzburg gelegenen Fleckens Aigen, wo sich der Hauptsitz des Salzburger Illuminatenordens befand, werden hier öfters erwähnt. Michael Haydns Gesellschaftslied „Aus dem Hain in Aigen" ist für die dort tagenden Versammlungen komponiert. Wichtiger noch für die Zauberflöte wurde das Freimaurertum in Wien. Sein Protektor ist Kaiser Joseph II., seine wichtigsten Führer sind Ignaz v. Born (1732—1771) und Joseph v. Sonnenfels (1732—1817). Von ihnen und anderen sind Porträts und bezugnehmende Schriften ausgelegt. Eine eigene Abteilung ist den Freimaurerkompositionen Mozarts gewidmet. Hier konnten die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und das Archiv Breitkopf & Härtel, Leipzig Mozartsche Originalmanuskripte, die Mozarteumsbibliothek eine interessante Abschrift von K.-V. 429 zur Verfügung stellen. Sodann werden die Studien und Kompositionen Mozarts berührt, welche für die Zauberflöte als vorbereitend bedeutungsvoll wurden. Es tritt hier besonders die in den ersten Abteilungen absichtlich übergangene Beeinflussung des Künstlers durch die protestantische Kirchenmusik, die Einbeziehung von stark kontrapunktischen Mitteln hervor. Mozarts Beziehungen zu dem Bachverehrer Gottfried van Swieten, seine Bearbeitungen Händelscher Oratorien, seine Beschäftigung mit zeitgenössischen Musiktheoretikern und schließlich die Chöre und Zwischenaktmusik zu Freiherrn von Geblers „Thamos, König in Ägypten", sowie das Singspiel „Zaïde" mit seiner an die Zauberflöte gemahnenden Stilmischung werden hier berührt. Im weiteren ist man bestrebt, die Erst- und wichtigsten Frühdrucke der Zauberflöte herauszustellen, jede einzelne der Musiknummern mit Objekten zu belegen, die entweder auf Quellen hinweisen, Beziehungen zu anderen Kompositionen aufdecken oder Literaturnachweise über Aufnahme und Kritik bringen, kurzum in irgendeiner Weise aufschlußgebend wirken. So werden beispielsweise zur Ouvertüre Muzio Clementis 13. Klaviersonate mit dem Zauberflötenmotiv, Peter Winters „Labyrinth" wegen des charakteristischen Beginns der Ouvertüre mit den dreimal drei Bläserakkorden, zur ersten Arie die Bildnisarie Johann Adam Hillers aus der romantisch-komischen Oper „Lisuart und Dariolette", zu dem Gesang der Geharnischten die Melodie des Chorals „Ach Gott, vom Himmel sieh darein" aus Johann Leisentritts Sammlung „Geistliche Lieder und Psalmen der alten apostolischen recht und wargläubigen Christlichen Kirchen, Bautzen 1567", ferner ein Übungsheft Mozarts aus der Wiener Nationalbibliothek mit einer

Bearbeitung dieses Chorals, und schließlich Johann Philipp Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes in der Musik", wo die gleiche Melodie bearbeitet wird, mitherangezogen. Mit zahlreichen Gegenständen ist die Abteilung „Emanuel Schikaneder und das Wiener Volksstück" vertreten. Hier wird man über das vielseitige Wirken dieses begabten, wenn auch recht skrupellosen Theatermannes, der Theaterdirektor, Textdichter, Schauspieler und Sänger zugleich war, unterrichtet. So sehr man sein Verhalten Mozart gegenüber mißbilligen muß, kann man ihm eine gewisse Anerkennung nicht versagen. Die Ausstellung von Drucken, Manuskripten wird oft abwechslungsreich unterbrochen durch bildhafte Objekte, Porträts, Theaterbilder u. dgl. Auch die Quellen, aus denen Schikaneder schöpfte, mußten hier aufgezeigt werden. Es sind deren eine ganze Reihe. Es seien hier nur die Namen Joseph von Kurz-Bernardon, Karl Friedrich Hensler, Johann Joachim Perinet, K. L. Giesecke, Philipp Freiherr v. Gebler und Christoph Martin Wieland genannt, welch letzterer mit seinem Märchen „Lulu oder die Zauberflöte" im dritten Bande seines „Dschinnistan" im Mittelpunkt des Interesses steht. Über die Uraufführung der Zauberflöte war interessantes Material zu erreichen: der Theaterzettel, sechs farbige Szenenbilder, die nach der ersten Aufführung verfertigt sein sollen und aus dem Wiener städtischen Museum stammen. Nach ihnen wurden auf photographischem Wege Dioramen verfertigt, die eine wertvolle Bereicherung des Mozartmuseums bedeuten. Hier findet sich auch der Theaterkontrakt der ersten Sängerin der Königin der Nacht, Josepha Hofer, einer Schwägerin Mozarts.

Die dritte Gruppe umfaßt das große Gebiet der Auswirkungen der Zauberflöte. Druckausgaben, Bearbeitungen des Werkes, Variationen über einzelne Melodien gehören hierher. So besitzt die Mozarteumsbibliothek anonyme Variationen über das Glockenspiel und „Du feines Täubchen". D. C. Campagnolis Variationen für zwei Violinen über das Thema „Bei Männern, welche Liebe fühlen" gehören zu den bekanntesten. Das gleiche Thema hat Beethoven verwendet. Hierzu kommen Variationen P. C. Hofmanns über „Könnte jeder brave Mann", Josef Gelineks und L. van Beethovens über „Ein Mädchen oder Weibchen", Franz Anton Hoffmeisters und Körners über „Der Vogelfänger bin ich ja". Auch für die Parodie (Matthäus Stegmeyers „Familie Pumpernickel" mit dem Text von Ignatz v. Seyfried) und mancherlei Quodlibets mußte das Werk den Stoff hergeben. Die Fortsetzungen von Text und Musik der Zauberflöte geben sodann Möglichkeit, reiches Material aufzuzeigen. Von besonderem Werte Goethes Originalniederschrift von „Der Zauberflöte zweiter Teil" mit vielen eigenhändigen Einfügungen des Dichters, sowie die Handschrift von Franz Grillparzers Zauberflötenfortsetzung. Aus den verschiedensten Städten und Ländern wurden Objekte bereitgestellt, welche auf Erstaufführungen und wichtige spätere Zauberflötendarstellungen hinweisen. Theaterzettel, Berichte, Rollen- und Souffleurbücher und anderes mehr gehört hierher. Wissenschaftliche Forschungen, philosophische Deutungen, dichterische Umgestaltungen an der Zauberflöte werden hier durch reiche Literatur belegt. Wie sich die bildende Kunst außerhalb der Bühne des Stoffes bemächtigt, wird gezeigt. Schließlich unterrichten zahlreiche Inszenierungsentwürfe, Figurinen, Dioramen, Skizzen über die vielen Wandlungen, die das Inszenierungsproblem der Zauberflöte durchmachte, zeigen, wie sich das äußere Gewand des Werkes von einem Jahrzehnt zum anderen änderte, wie sich aber Mozarts Musik in all diesem Auf und Nieder der Geschmacksrichtungen und Kunstanschauungen ihre Frische ungeschmälert bis auf den heutigen Tag bewahrt hat.

Die obigen Ausführungen konnten natürlich nicht den Stoff erschöpfen, der sich dem Besucher der Ausstellung darbietet, sondern nur einzelnes herausgreifen, im übrigen aber eine knappe Übersicht über die Anlage des Ganzen geben.

Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft

Von

Wilhelm Merian, Basel

Im September dieses Jahres blickte die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft auf ein einjähriges Bestehen zurück. Mit ihrer Gründung vor einem Jahr hatten Bestrebungen und Wünsche ihre Erfüllung gefunden, die sich nach dem Erlöschen der alten „Internationalen Musikgesellschaft" bald nach Beendigung des Krieges mehrfach geregt hatten. Wenn irgend eine Wissenschaft, so ist die Musikwissenschaft auf Internationalität angewiesen, und so sind verschiedene Versuche gemacht worden, die durch den Krieg zerrissenen Bande wieder zu knüpfen. Die „Union musicologique", der Basler Kongreß von 1924 waren Vorstufen; an der Wiener Beethovenfeier wurde der Beschluß gefaßt, eine neue Gesellschaft auf internationaler Basis zu gründen, nachdem durch den Tod ihres Hauptförderers Dr. Scheurleer das Weiterbestehen der „Union" in Frage gestellt worden war. Ende September 1927 wurde unter dem Vorsitz von Prof. Dr. G. Adler (Wien) in Basel die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft (Société internationale de musicologie) formell ins Leben gerufen; es hatte sich zu diesem Zwecke eine stattliche Versammlung von Vertretern aller Länder zusammengefunden, die in mehrtägigen Verhandlungen die Statuten und die Grundzüge der neuen Institution festlegte und die leitenden Persönlichkeiten bestimmte.

Es mag angezeigt sein, hier das Wichtigste nochmals zusammenzufassen. Der Sitz der Gesellschaft ist Basel. Laut Statuten besteht das Direktorium aus 9 bis 15 Mitgliedern, unter denen die vier Staaten ständig vertreten sein müssen, die im Vordergrund der musikwissenschaftlichen Forschung stehen: Deutschland, Frankreich, England und Italien; drei davon müssen gleichzeitig dem Bureau angehören. Der erste Sekretär und der Schatzmeister müssen Schweizer sein. Die übrigen Sitze wurden auf Grund einer Abstimmung auf Österreich, Belgien, Amerika, Dänemark, Spanien, Holland und die Tschechoslowakei verteilt: sie können nach Ablauf der Wahlperiode an andere Staaten fallen. Die Wahlen ergaben folgendes Resultat: Präsident: Prof. Dr. P. Wagner (Freiburg i. d. Schweiz); Vizepräsidenten: Prof. Dr. J. Wolf (Berlin), Prof. Dr. A. Pirro (Paris), Prof. Dr. E. Dent (London); 1. Sekretär: Priv.-Doz. Dr. W. Merian (Basel), stellvertretender Sekretär: Prof. Dr. G. Cesari (Mailand); Schatzmeister: Bankier Th. Speiser-Riggenbach (Basel). Diese Herren bilden zusammen das „Bureau". Die weiteren Mitglieder des Direktoriums sind: Prof. Dr. R. Ficker (Österreich), Ch. van den Borren (Belgien), Dr. K. Jeppesen (Dänemark), Prof. H. Anglès (Spanien), Dr. A. Smijers (Holland), Prof. Dr. Z. Nejedly (Tschechoslowakei), Prof. C. Engel (Amerika). Endlich wurden Prof. Dr. G. Adler (Wien) zum Ehrenpräsidenten, Prof. Henry Prunières (Paris) zum Ehrenmitglied erwählt, beide in Würdigung ihrer großen Verdienste um das Zustandekommen der Gesellschaft.

Zweck und Aufgabe der Gesellschaft ist die Förderung der musikwissenschaftlichen Forschung im allgemeinen und Erleichterung der Beziehungen der Musikforscher der verschiedenen Länder zueinander im besonderen. Zur Verwirklichung dieser Ziele soll in Basel neben dem Sekretariat eine wissenschaftliche Auskunftsstelle errichtet werden, die allen Mitgliedern für Auskünfte, Anregungen und Nachforschungen zur Verfügung steht. Ihre Hauptziele sind vornehmlich die folgenden: Herstellung der Verbindung zwischen den Musikforschern der verschiedenen Länder; Vermittlung von Anfragen und Auskünften; Be-

schaffung oder Vermittlung von wissenschaftlichen Hilfsmitteln, wie Handschriften, Kopien, Photographien. Nachweis über Themen, die in den verschiedenen Ländern in Bearbeitung sind; Errichtung einer bibliographischen Zentralstelle. Zum letzten Punkt ist zu bemerken, daß eine Zusammenarbeit mit der in Deutschland bestehenden bibliographischen Gesellschaft ins Auge gefaßt ist. Ein Zentralkatalog aller Bibliothekskataloge soll zur Erleichtung dieser Arbeiten beitragen. Außerdem soll in regelmäßigen „Mitteilungen" („Bulletin de la Société internationale de Musicologie") alles dasjenige, was unsere Gesellschaft betrifft, zur Kenntnis der Mitglieder gebracht werden. Allfällige Mitteilungen wissenschaftlicher Art wollen keinesfalls in den Aufgabenkreis der bestehenden Landeszeitschriften eingreifen.

Die Verwirklichung dieser Ziele erfordert ansehnliche finanzielle Mittel, und es ergeht daher an alle musikwissenschaftlich tätigen Kreise die Bitte, sich der Gesellschaft anzuschließen: Verbände (die einzelnen Landesgesellschaften), Vereine, Institute, Bibliotheken, die musikwissenschaftlichen Seminare und ähnliche Institute, Einzelpersonen (Dozenten, Studierende der Musikwissenschaft, Dirigenten), aber auch sonstige Körperschaften und Einzelpersonen, die die Zwecke der Gesellschaft fördern und der Musikwissenschaft einen Dienst leisten wollen. Der Minimal-Jahresbeitrag beträgt — für Einzelpersonen wie für Gesellschaften — einheitlich fünf Schweizerfranken. Die Gönnerschaft wird erworben durch jährliche Zahlung des zehnfachen oder einmalige Zahlung des hundertfachen Betrages. Namentlich Gesellschaften wird diese Möglichkeit, die Bestrebungen der Musikwissenschaft zu unterstützen, wärmstens empfohlen. Alle die Gesellschaft betreffenden Anfragen und Anregungen, sowie Mitgliedererklärungen können an das Sekretariat (Basel, Blumenrain 17) gerichtet werden.

Was die Auskunftsstelle im Besonderen anbetrifft, so hat sie, prinzipiell gesprochen, zwei Aufgaben: erstens soll sie *vermitteln*, Beziehungen herstellen, Nachforschungen erleichtern, Nachfragen und Nachweise an die richtige Stelle weiterleiten, musikwissenschaftliche Hilfsmittel beschaffen helfen, zweitens soll sie *Auskünfte erteilen*, also eine direkte Auskunftstätigkeit ausüben. Die soeben erschienene erste Nummer des „Bulletins" verbreitet sich über die Ausgestaltung u. a. folgendermaßen:

„Die wichtigsten Funktionen sind bibliographischer Natur. Bibliographische Nachweise (Themen, die in Bearbeitung sind, Fundorte, Literatur zu bestimmten Themen usw.) haben erst den vollen Wert, wenn sie auf internationaler Basis gegeben werden können. Voraussetzung soll sein, daß eine Konkurrenzierung schon bestehender ähnlicher Organisationen vermieden, vielmehr ein Zusammenarbeiten gesucht werden soll. Was an der einen Stelle in einem einzelnen Lande und wohl in erster Linie für dieses Land schon besteht, soll nicht nochmals geleistet werden, sondern es soll eine Brücke dorthin geschlagen werden, wobei das Sekretariat als Vermittlungs- und Weiterleitungszentrale dient. Dazu bedarf es der Mithilfe solcher schon bestehender Organisationen, wenn nicht unnütze doppelte Arbeit geleistet werden soll. Gleichzeitig soll das Sekretariat auch die Nachweistätigkeit über die Bestände in Bibliotheken zentralisieren und die Bibliotheken auf diese Weise der wissenschaftlichen Forschung erschließen. Auch mit ihnen muß Zusammenarbeit angestrebt werden. Dieses Zusammenarbeiten sollte so geschehen, daß im internationalen Bureau genaue Informationen über die von den bestehenden bibliographischen Organisationen geleistete Arbeit und über die Bestände in Bibliotheken zu holen wären, daß es selbst in der Lage ist, für jedes einzelne Thema genau nachzuweisen, ob und wo der Anfragende sich weiter orientieren kann, d. h. es wäre wünschbar, wenn die bestehenden Organisationen und Bibliotheken dem internationalen Bureau einen katalogartigen Überblick über das von ihnen Geleistete zur Verfügung stellen würden. Entstehende Unkosten würden natürlich zu Lasten des internationalen Bureaus fallen, und in Bibliotheken, die ihre musikalischen Bestände noch nicht katalogisiert haben und über die auch keine andere Organisation Material gesammelt hat, sollte das Zentralbureau selbst die Aufnahme der Bestände zu vermitteln oder zu unternehmen suchen, wobei eine Verständigung mit den ähnlich gerichteten Organisationen wohl leicht zu erzielen wäre. Ein

weiterer Punkt neben dieser handschriftlichen Katalogisierungstätigkeit wäre die Anlegung einer Bibliothek aller gedruckten Kataloge, so daß allmählich a) eine Katalogbibliothek, b) eine handschriftliche Katalogsammlung, c) ein Nachweisregister für anderenorts schon (handschriftlich) vorhandene Katalogisierungs- und Bestandesaufnahmen vorhanden wären.

Im weiteren Feld läge dann die Verarbeitung des gesamten Materials nach sachlichen Gesichtspunkten. Dies würde auch zu geschehen haben in bezug auf neuerscheinende Publikationen; endlich wären auch die musikwissenschaftlichen Zeitschriften aller Länder in den Kreis dieser Tätigkeit zu ziehen. Und dann das Material weiter nutzbar zu machen, es dem Kern nach oder auszugsweise zu publizieren, auch sonstige ähnliche Publikationen zu veranlassen, selbst zu unternehmen oder zu unterstützen, dürfte Aufgabe dieses Bureaus bzw. der Gesellschaft sein, wobei natürlich immer die internationalen Ziele im Auge behalten werden müssen.

Sollte irgendein Mitglied unserer Gesellschaft, Einzelpersonen oder Verbände an diesen Aufgaben mitzuarbeiten wünschen, etwas dazu beizutragen oder Anregungen zu machen haben, so ist das Sekretariat dankbar für Verständigung. Namentlich Anregungen aller Art werden jederzeit dankbar entgegen genommen. Das Bulletin, das vielleicht einmal der Ort für solche bibliographische Publikationsarbeit werden könnte, steht auch jederzeit für solche Anregungen über wünschbare Ziele und Aufgaben der Gesellschaft und ihres Vermittlungsbureaus zur Verfügung. Es sei nochmals betont, daß es uns daran liegt, mit schon vorhandenen Ansätzen aller Art auf diesem Gebiete zusammenzugehen, nicht ihnen entgegenzuarbeiten. Zur Verwirklichung aller dieser Ziele und zur Erfüllung aller Aufgaben braucht es aber Zeit und Geld. Es soll in aller Ruhe am Ausbau gearbeitet werden."

Das erste Jahr des Bestehens der Gesellschaft war ein Jahr der Organisation nach innen. Die Anfänge sind nicht leicht, und es ist noch manches zu tun. Die Geschäftsstelle ist errichtet in einem Raum des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Basel (Blumenrain 17), dort soll vorläufig auch die wissenschaftliche Zentrale, Katalog usw. entstehen. Der Gesellschaft sind bisher schon fast 200 Mitglieder beigetreten, die sich auf alle europäischen Länder und bis nach Amerika, Afrika und Asien hin verteilen. Die Basler Behörden haben ihr Interesse dadurch bekundet, daß sie der Gesellschaft den Geschäftsraum zur Verfügung gestellt und eine jährliche Subvention bewilligt haben. Neuerdings hat auch die deutsche Regierung einen Beitrag bewilligt. Diese hochwillkommenen Mittel setzen die Gesellschaft instand, zunächst einmal die Geschäftskosten zu bestreiten. Es ist zu hoffen, daß auch andere Landesregierungen sich beteiligen werden. Sollen die wissenschaftlichen Aufgaben erfüllt werden, so bedarf es noch weiterer umfangreicher Mittel, an deren Beschaffung gearbeitet wird. Ein erfreuliches Zeichen von Interesse hat der Pariser Pianist Alfred Cortot der Gesellschaft gezeigt dadurch, daß er sich bereit erklärt hat, eine Katalogisierung der Privatbibliotheken in weitestgehendem Maße zu subventionieren, und überdies wird er im Oktober ein Konzert in Basel geben, dessen Reinertrag ganz für die Gesellschaft bestimmt ist.

Das Direktorium, unter dem Vorsitz von Peter Wagner, versammelte sich zum ersten Male seit der Gründung am 4. September dieses Jahres in Frankfurt a. M. zu einer Sitzung, zu der Herr Paul Hirsch in großzügiger Weise die Räume seiner herrlichen Musikbibliothek zur Verfügung gestellt hatte. Es wurde zunächst einmal von den bisherigen Ergebnissen, wie sie oben zusammengefaßt sind, Kenntnis genommen und dann zur Erledigung einiger wichtiger Geschäfte geschritten. Da nach den Statuten alle drei Jahre die Generalversammlung zusammentreten und nach Möglichkeit mit einem Kongreß verbunden werden soll, steht für das Jahr 1930 ein Kongreß bevor. Für jenes Jahr plant Lüttich eine große internationale Musikausstellung und hat daher die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft eingeladen, ihren Kongreß, zwar durchaus selbständig und unter eigener Verantwortung, aber im Rahmen der Ausstellung abzuhalten. Es wurde einstimmig beschlossen, die

Einladung anzunehmen unter der Bedingung, daß die Modalitäten des Kongresses ausschließlich Sache der Gesellschaft seien. Auf Antrag Dent sollte versucht werden, den Kongreß und die Tagung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in dieselbe Zeit fallen zu lassen, eventuell beide Anlässe miteinander zu verbinden. Die inzwischen abgehaltene Hauptversammlung der letzteren Gesellschaft hat in Siena nun auch ihrerseits der Kombination zugestimmt. Beide Anlässe sollen zusammen eine Woche nicht übersteigen: vormittags sind die Sitzungen und Vorträge vorgesehen, abends die praktischen Aufführungen.

In der Frage der Katalogisierung von Privatbibliotheken, die dank der Liberalität von Alfred Cortot aktuell geworden ist, soll zunächst ein Plan für das Vorgehen entworfen werden. Eine wichtige Frage ist die der weiteren Ausgestaltung des Bulletins der Gesellschaft. Die erste Nummer, die vor kurzem erschienen ist, enthält vorläufig nur organisatorische Mitteilungen und das erste Mitgliederverzeichnis, in der zweiten soll mit einer Aufsatzreihe begonnen werden, die den Stand der Musikwissenschaft in den verschiedenen Ländern behandelt, jeweilen von einem Landesvertreter geschrieben. Für den weiteren wissenschaftlichen Ausbau soll durch das Sekretariat ein Vorschlag ausgearbeitet werden. Des weiteren wird beschlossen, größere wissenschaftliche Anfragen in der Regel nur noch an Mitglieder zu beantworten (gegen Erstattung etwaiger Kosten); in Basel stehen dem Sekretariat die Herren Prof. Dr. K. Nef, Dr. E. Refardt und Dr. H. Ehinger zur Behandlung solcher Anfragen zur Seite; vorläufig kommen Antworten mehr im Sinne der „Vermittlung" in Betracht. Nicht unwichtig ist die Feststellung, daß die Abkürzungsformel für die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft künftighin I.G.M.W. sein solle.

Dank den überaus freundlichen Bemühungen von Herrn Paul Hirsch nahm Frankfurt auch offiziellen Anteil an der Tagung: der Magistrat der Stadt hatte die Direktoriumsmitglieder zu einem Empfang im Römer eingeladen und schuf ihr so unter liebenswürdiger Assistenz des Herrn Stadtrat Keller und des Herrn Direktor Sutter einen würdigen Abschluß.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Wintersemester 1928/29

Aachen (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Peter Raabe: Schubert und das deutsche Lied, einstündig.

Basel

Prof. Dr. Karl Nef: Grundzüge der Musikgeschichte, einstündig. — Quellenlektüre im Anschluß an die „Grundzüge", einstündig. — Luthers und Zwinglis Stellung zur Musik und das Kirchenlied ihrer Zeit, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: zweistündig. — Collegium musicum: Praktische Übungen mit Stilerläuterungen (für Hörer aller Fakultäten), zweistündig.

Dr. Wilhelm Merian: Die Musik des griechischen Altertums, unter besonderer Berücksichtigung der erhaltenen Melodien (für Philologen und Musikhistoriker), einstündig. — Schubert und das deutsche Lied (für Hörer aller Fakultäten), einstündig. — Lautentabulaturen, mit Übungen.

Dr. Jacques Handschin: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft. — Geschichte der Orgel.

Berlin (Universität)

Prof. Dr. Arnold Schering: Geschichte der Oper bis Gluck, vierstündig. — Musikalische Organisationen und öffentliches Musikwesen in Deutschland im 18. u. 19. Jahrh., einstündig. — Hauptseminar und Proseminar, je eineinhalbstündig. — Collegium musicum (historische Kammermusik- und Orchesterübungen), zweistündig.

Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender: Franz Schubert, einstündig. — Chorübungen, verbunden mit einem Kolloquium über Geschichte des deutschen Liedes, zweistündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Deutsche Musikgeschichte des 16. u. 17. Jahrhunderts, zweistündig. — Der evangelische Choral, einstündig. — Übungen für Fortgeschrittene, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Geschichte des deutschen Chorliedes, III. Teil (von Lasso bis Heinrich Albert), eineinhalbstündig. — Übungen zur französischen Oper von Rameau bis Grétry.

Prof. Dr. Erich M. von Hornbostel: Tonpsychologie, einstündig. — Vergleichend-musikwissenschaftliche Übungen (Psychol. Institut), einstündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Geschichte der Musik, I. Teil, mit Lichtbildern, zweistündig. — Die Musikinstrumente der Gegenwart (in der Staatl. Instrumentensammlung), zweistündig.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Die Musik im Zeitalter der Klassik und Romantik, zweistündig. — Übungen über die neuere Oper (Staatl. Hochschule f. Musik), zweistündig.

Privatdozent Dr. Friedrich Blume: Hauptprobleme der Musikgeschichte von 1450—1600, zweistündig. — Übungen zur Einführung in die Werke Franz Schuberts, zweistündig. — Übungen zur Musik des 16. Jahrhunderts, zweistündig. — Collegium musicum vocale (praktische Übungen an alter Chormusik), zweistündig.

Prof. Dr. Karl L. Schaefer: Musikwissenschaftliche Akustik, zweistündig.

Prof. Johannes Biehle: Liturgische und kirchenmusikalische Vorträge II, zweieinhalbstündig. — Einführung in das liturgische Orgelspiel und in die Harmonielehre, vierstündig. — Akademischer Kirchenchor, eineinhalbstündig.

Lektor Dr. Drach: Lehrgang der Stimm- und Sprachbildung; a) Einführung in die Physiologie, Hygiene und Psychologie des Sprechens (und Singens), zweistündig. — b) Sprechtechnische Übungen im Anschluß an die Vorlesung, zweistündig.

Staatliche Akademische Hochschule für Musik

Prof. Dr. Georg Schünemann: Die Musik im Mittelalter, einstündig. — Das deutsche Lied im 19. Jahrhundert, einstündig. — Die Kunst der Niederländer, einstündig. — Übungen zur neueren Oper, zweistündig. — Musikerziehung, einstündig.

Prof. Dr. Max Seiffert: Generalbaßübungen f. Anfänger, einstündig. — Die deutsche Kammermusik vor Bach und Händel, einstündig. — Ensemble-Übungen in älterer Kammermusik, einstündig. — Das deutsche Sololied seit 1600, einstündig. — Die deutschen Klavier- u. Orgelmeister vor Bach u. Händel, einstündig. — Generalbaßübungen f. Fortgeschrittene, einstündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Moderne Musikinstrumente, einstündig. — Alte Musikinstrumente in der Sammlung, einstündig.

Lektor Alfons Kreichgauer: Einführung in die musikalische Akustik unter besonderer Berücksichtigung der Musikinstrumente und der Raumakustik, einstündig.

Dr. Max Deri: Niederländische Malerei von Eyck bis Rembrandt, zweistündig.

Prof. Dr. Karl L. Schaefer: Anatomie, Physiologie und Hygiene der Stimme und des Gehörs, einstündig.

Lektor Arthur Jahn: Methodik des Violinspiels, zweistündig.

Dr. Kurt Singer: Psychologie und Psychopathologie des Künstlers (ausgewählte Kapitel), einstündig.

Prof. Leonid Kreutzer: Pedallehre, einstündig. — Das Klavierkonzert, einstündig.

Frieda Loebenstein: Klavierlehre, einstündig.

Georg Götsch: Fragen der Musikerziehung, zweistündig.

Prof. Charlotte Pfeffer: Methodik der Gehörbildung, einstündig.

Prof. Hermann Weißenborn: Methodik des Gesanges, einstündig.

Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik

Prof. Dr. H. J. Moser: Kulturkunde der Musik: Zeitstilprobleme an ausgewählten Werken der Oratorien- und Opernliteratur, zweistündig. — Grundfragen der Harmonik u. Metrik, einstdg.

Prof. Dr. H. Halbig: Allgem. Musikgeschichte von 1750—1830, zweistündig. — Cantus gregorianus, III. Teil, einstündig. — Gregorianisches Praktikum, Ober- und Unterkurs, je einstündig. — Collegium musicum vocale: Machaut und frühe Niederländer in Auswahl, zweistündig.

Prof. Dr. M. Seiffert: Generalbaßlehre, dreistündig.

Institut für Kirchenbau, Raum- und Bauakustik, Orgel- u. Glockenwesen, u. kirchenmusikalisches Institut für Theologen (Universität und Technische Hochschule)

Prof. Johannes Biehle: 1. Liturgik II, zweistündig. — 2. Akademischer Kirchenchor, für Studierende aller Fakultäten, eindreiviertelstündig, bzw. nach Bedarf. — 3. Liturgisches Orgelspiel und Einführung in die Harmonielehre, zweistündig. — 4. Orgelstruktur und klanglicher Einbau der Orgel in den Kirchenraum, nach Vereinbarung. — 5. Theorie des Kirchenbaues nach liturgisch-konfessioneller Zweckmäßigkeit, zweieinviertelstündig.

Technische Hochschule

Prof. Dr. Hans Mersmann: Praktische Musikgeschichte bis 1600, mit Beispielen u. vergleichenden Stilunterſuchungen, zweistündig. — Arbeitsgemeinschaft: Polyphonie, zweistündig.

Handelshochschule

Prof. Dr. Karl Maria Gatz: Wagner (Ring, Tristan, Meistersinger, Parsifal) und das Wagnerproblem (Hanslick, Nietzsche), zweistündig. — Chorübungen.

Bern

Prof. Dr. Ernst Kurth: Harmonielehre für Anfänger, zweistündig. — Musikgeschichte von Händels und Bachs Anfängen bis zu Mozarts Tod, zweistündig. — Proseminar: Studien zur harmonischen und kontrapunktischen Technik verschiedener Musikperioden, einstündig. — Seminar: Lektüre und historische Kommentierung spätmittelalterlicher Musiktraktate, zweistündig.

— Bachs h moll-Messe und Bruckners f moll-Messe in stilgeschichtlichem Vergleich, einstündig. — Collegium musicum (Besprechung u. gemeinsame Ausführung älterer Chor- u. Kammermusikwerke), zweistündig. — Akademisches Orchester (Leitung: Herr stud. phil. Otto Paul Hold), zweistündig.

Ernst Graf, Prof. an der ev.-theol. Fakultät und Münsterorganist: Die Einordnung des Orgelspiels und des Chorgesangs in die evangelisch-reformierte Liturgie, einstündig. — Kirchenmusikalisches Praktikum für evangelische Theologen (Anleitung zum kirchlichen Orgelspiel und anschließende Erklärung und Vorführung liturgischer Orgelliteratur im Münster), einstündig.

Bonn

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Die Musik des 19. Jahrhunderts, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Prof. Dr. Arnold Schmitz: Die musikalischen Formen der Passion und ihre Geschichte, zweistündig. — Übungen zur musikalischen Liedkunst, zweistündig.

Lektor Adolf Bauer: Der instrumentale Kontrapunkt, zweistündig. — Bachs Kunst der Fuge in Analysen, zweistündig. — Harmonielehre II, zweistündig. — Dirigierübungen, zweistündig.

Breslau

Prof. Dr. Max Schneider: Heinrich Schütz und seine Zeit, zweistündig.

Dr. Walter Vetter: Die musikalischen Anschauungen und Systeme der wichtigeren alten Schriftsteller von Platon bis Boëtius, zweistündig. — Historische Orchester- u. Kammermusik-Übungen für Hörer aller Fakultäten (vierzehntägig), zweistündig.

Dr. Peter Epstein: Geschichte des deutschen Liedes seit Heinrich Albert, zweistündig.

Musikalisches Institut. Abt.: Musikwissenschaftliches Seminar: Prof. Dr. Schneider: Übungen im Anschluß an die Vorlesung, zweistündig. — Übungen zur schlesischen Musikgeschichte, zweistündig. — Studium ausgewählter Meisterwerke (Collegium musicum), zweistündig.

Dr. Peter Epstein: Übungen zur Geschichte der Musikerziehung, einstündig. — Übungen im Partiturspiel, zweistündig.

Dr. Ernst Kirsch: Proseminar für Anfänger, zweistündig.

Abt.: Institut für Kirchenmusik: Prof. D.Dr. Johannes Steinbeck: Übungen im evangelischen Gemeindegesang, einstündig. — Übungen im liturgischen Altargesang, einstündig.

Domkapellmeister Dr. Blaschke: Übungen des St. Cäcilienchors, eineinhalbstündig. — Choral und geistliches und weltliches Lied, einstündig. — Choralformenlehre, einstündig. — Palestrinas Kontrapunkt, III. Teil, einstündig.

Dr. Koschmieder: Die russische Kirchenmusik, zweistündig.

Dr. Ernst Kirsch: Satz alter Meister, zweistündig. — Die lineare Setzweise, einstündig. — Analytische Übungen aus verschiedenen Formgebieten, einstündig.

Danzig (Technische Hochschule)

Dr. Gotthold Frotscher: Allgemeine Musikgeschichte III (von 1600 bis etwa 1750), zweistündig. — Franz Schubert, einstündig. — Übungen zur Analyse und Stilkritik, einstündig. — Collegium musicum, zwei- bis vierstündig. — Daneben einzelne Vorträge zur Geschichte des Orgelgehäuses und zur Akustik der Kirchenbaues.

Darmstadt (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Friedrich Noack: Geschichte der Sinfonie und Suite, zweistündig. — Musikalische Akustik und Tonpsychologie, einstündig. — Chorübungen, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Dresden (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Geschichte der klassischen Sinfonie, mit Musikbeispielen, einstündig.

Erlangen

Prof. Dr. Gustav Becking: Die Musik im Zeitalter des Barock, zweistündig. — Proseminar (mit Dr. Hans Költzsch): Übungen zur Geschichte der Musikinstrumente, zweistündig. — Seminar: Wissenschaftliche Arbeiten der Teilnehmer, zweistündig. — Vorkurse: Theorie. — Collegium musicum: Monteverdi, vierstündig.

Universitätsmusikdirektor Prof. D. Ernst Schmidt: Das deutsche evangelische Kirchenlied, hymnologisch und liturgisch, III. Teil, zweistündig. — Studium der Denkmäler der Tonkunst in Bayern (H. L. Haßler und J. Pachelbel), zweistündig. — Liturgische Übungen. — Musiktheorie. — Orgelspiel. — Sprechkurs (Stimmbildung in Sprache und Gesang). — Akademischer Chorverein (Matthäuspassion von Bach u. a.). — Akad. Orchester (Musik zur Matthäuspassion).

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moritz Bauer: Das Zeitalter J. S. Bachs, einstündig. — Leben und Schaffen Hugo Wolfs, einstündig. — Übungen, zweistündig. — Collegium musicum instrumentaliter, zweistündig.

Dr. Friedrich Gennrich: Geschichte der mittelalterlichen mehrstimmigen Musik, einstündig. — Übungen zur Geschichte der mittelalterlichen mehrstimmigen Musik, einstündig.

Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Renaissance und Barock in der deutschen Musik von Michael Praetorius bis Heinrich Schütz, zweistündig. — Der gegenwärtige Stand der Musikwissenschaft, als Einführung in ihre Probleme und ihre Geschichte, einstündig. — Seminar: Übungen zur Geschichte der Musikgeschichtsschreibung, zweistündig. — Proseminar: Lektüre von Michael Praetorius' Syntagma musicum nebst Übungen zur Quellenkunde und Stilkritik der Musik um 1600, zweistündig. — Einführung in den gregorianischen Choral, zweistündig. — Collegium musicum, instrumentale et vocale, je zweistündig.

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters, dreistündig. — Choraltheorie, zweistündig. — Choralkurs (Cantus gregorianus, exercitia practica), zweistündig. — Seminar: Die Neumen, zweistündig.

Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, vierstündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Akadem. Musikdirektor Karl Hogrebe: Gehörübungen mit Musikdiktat; fortlaufende Kurse in Harmonielehre, Formenlehre und Kontrapunkt.

Greifswald

Dr. Hans Engel: Richard Wagners Musikdrama, einstündig. — Musik des Mittelalters, einstündig. — Seminar: a) Minne- und Meistersang, einstündig. — b) Einführung in die musikwissenschaftliche Betrachtungsweise: Besprechung von Werken, insbesondere zur Aufführung gelangenden, für Anfänger, zweistündig. — c) Bachs „Musik. Opfer" und „Kunst der Fuge", einstündig. — d) Musik des skandin. Nordens I (Dänemark und Schweden), Kolloquium und Aufführung, einstündig. — Collegium musicum: Instrumental- und Vokalmusik des Barockzeitalters, dreistündig.

Halle a. S.

Prof. Dr. Max Schneider: Heinrich Schütz und seine Zeit, zweistündig. — Übungen im Anschluß an die Vorlesung, zweistündig. — Proseminar für Anfänger, zweistündig.

Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Alfred Rahlwes: Harmonielehre I. Teil (Fortsetzung) zweistündig. — Harmonielehre für Fortgeschrittene, Generalbaßübungen und kontrapunktische Übungen, zweistündig.

Pfarrer u. Dozent für Kirchenmusik Karl Balthasar: Der Gemeindegesang, 2. Teil, einstündig. — Der evangelische Choral (mit Erläuterungen am Klavier), einstündig.

Hamburg

Prof. Dr. Georg Anschütz: Die Hauptprobleme der musikalischen Ästhetik, zweistündig. — Psychologie und Ästhetik der Musik, dreimal fünfstündig. — Musikstile der Vergangenheit, zweistündig.

Dr. Wilhelm Heinitz: Beurteilung musikalischer Linienführung, einstündig. — Musikwissenschaftliches Praktikum, zweistündig. — Musikalische Akustik, für Anfänger, einstündig. — Musikalische Akustik für Fortgeschrittene, einstündig. — Lektüre von Schriften aus dem Gebiet der vergleichenden Musikwissenschaft, einstündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Robert Müller-Hartmann: Harmonielehre II (mit Übungen), eineinhalbstündig. — Analytische Übungen zur musikalischen Formenlehre, eineinhalbstündig.

Hannover (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Theodor W. Werner: J. S. Bach, einstündig. — Einführung in die Tonpsychologie, einstündig. — Hauptprobleme der modernen Musik, einstündig. — Fragen der Musikerziehung und der Jugendpsychologie, einstündig.

Heidelberg

Prof. Dr. Heinrich Besseler: W. A. Mozart und seine Zeit, zweistündig. — Geschichte der Musikinstrumente und Musizierformen, einstündig. — Seminar: Grundfragen der musikalischen Rhythmik u. Metrik, zweistündig. — Proseminar: Übungen zur Aufführungspraxis des Generalbaßzeitalters, zweistündig. — Notationskunde II (Tabulaturen, durch den Assistenten Dr. W. Schmieder). — Collegium musicum, vokal und instrumental, je zweistündig.

Akad. Musikdirektor Dr. H. Poppen: Harmonielehre II (Harmonik der Romantik), zweistündig. — Kontrapunktische Übungen (Fuge), zweistündig. — Einführung in Orgel- u. Glockenkunde, einstündig. — Orgelspiel, einstündig. — Akad. Gesangverein, zweistündig.

Innsbruck

Prof. Dr. Wilhelm Fischer: Allgemeine Musikgeschichte, dreistündig. — Einführung in die Geschichte der Notenschrift, dreistündig. — Musikhistorische Übungen, zweistündig.

Jena

Dr. Werner Danckert: Die Manierismen. Musikgeschichte seit dem Zeitalter des Impressionismus bis zur Gegenwart I, zweistündig. — Hauptseminar: Analysen zeitgenössischer Musikwerke, zweistündig. — Proseminar: Hugo Riemanns musiktheoretische Grundbegriffe II, zweistündig. — Harmonielehre II, einstündig. — Collegium musicum (vokal und instrumental), sechsstündig.

Kiel

Prof. Dr. Fritz Stein: Einführung in die Geschichte der Klaviermusik, einstündig. — Franz Schuberts Leben und Werke, einstündig. — Seminar, zweistündig. — Collegium musicum: Einübung und Besprechung alter Kammer- und Orchestermusik (gemeinsam mit Dr. Hoffmann), zweistündig.

Dr. Albert Mayer-Reinach: Die klassische Symphonie, einstündig. — Musikpädagogische Fragen der Gegenwart, einstündig.

Dr. Bernhard Engelke: Geschichte der Musik im 16. Jahrh., einstündig. — Zwischen Haydn und Schubert, einstündig. — Fortsetzung der Übungen über Mensuralnotation (im Anschluß an das Kolleg I).

Dr. Reinhard Oppel: Über Bachs Arbeitsweise, einstündig. — Übungen: I. Harmonielehre und Kontrapunkt (für Anfänger); II. Lektüre eines Anonymus (Coussemakers Scriptores), je einstündig.

Lektor Dr. H. Hoffmann: Proseminar: Geschichte der Oper, zweistündig. — Lektüre von R. Wagners „Oper und Drama", einstündig. — Collegium musicum vocale, zweistündig.

Köln a. Rh.

Prof. Dr. Ernst Bücken: Musikgeschichte als Geisteswissenschaft mit besonderer Berücksichtigung der Operngeschichte, zweistündig. — Meister des Liedes, einstündig. — Stilkritische Übungen, zweistündig. — Musikästhetische Übungen, einstündig. — Collegium musicum, einstündig.

Dr. Willi Kahl: Übungen über die Söhne Seb. Bachs, zweistündig.

Dr. Georg Kinsky: Quellenschriften der Musikwissenschaft, einstündig. — Geschichte der Lauteninstrumente und Übungen zur Übertragung von Tabulaturen, einstündig.

Lektor Prof. Dr. Heinrich Lemacher: Repetitorium der Harmonielehre, einstündig. — Übungen im strengen Satz, einstündig. — Praktische Formenanalyse, zweistündig.

Lektor Prof. Dr. Hermann Unger: Übungen in musikalischer Instrumentation.

Königsberg i. Pr.

Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau: Die Musik des Mittelalters, zweistündig. — Franz Schubert und das deutsche Lied, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: a) für Vorgeschrittene: Übungen zur handschriftlichen Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik; b) für Anfänger: Übungen zum Locheimer Liederbuch, je eineinhalbstündig. — Collegium musicum, vokal und instrumental, je zweistündig. — Einstündige Vorlesung und Orgelkurs für Studierende der Theologie.

Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität: Studienrat Walter Kühn: a) Geschichte der Musikerziehung im 16. Jahrhundert; b) Geschichte der Musikerziehung in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts; c) Geschichte der Musikerziehung seit 1900. — Musikpädagogisches Seminar: a) Kolloquium über praktische Musikerziehung; b) Über musikalische Begabung, ihre Erkenntnis u. Prüfung. — Ferner: Kurse in Musiktheorie, Partiturspiel, Chorleitung und Chorübung, Sologesang und Sprechkunde, Orgel, Klavier, Violine, rhythmische Erziehung.

Leipzig

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Joh. Seb. Bach, dreistündig. — Proseminar (Vorkurse): Grundzüge der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (durch den 1. Assistenten), einstündig. — Historische Instrumentenkunde II (durch den 2. Assistenten), einstündig. — Hauptkurs für Anfänger u. Fortgeschrittene: a) Referate, zweistündig. — b) Übungen zur Geschichte des Generalbasses, einstündig. — c) Paläographie (Mensuralmusik), einstündig. — Außerdem: Geschichte und Wesen des neueren deutschen Musikverlags (durch einen Vertreter des Verlagswesens), einstündig. — Seminar: Stilkritische Übungen (Barock u. Klassizismus), zweistündig. — Collegium musicum instrumentale: Orchester- und Kammermusik des 17. u. 18. Jahrhunderts mit histor. Instrumenten (Besetzungsproblem), zweistündig. — Collegium musicum vocale: Motetten und Madrigale von Adrian Willaert (durch den 1. Assistenten) zweistündig.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Geschichte des neueren deutschen Liedes von Bach bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, zweistündig. — Franz Schuberts Leben und Werke (zum 100. Todestag),

einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen: Lektüre von Schubert-Schriften von O. E. Deutsch, einstündig.

Lektor Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes: Theoretische und praktische Harmonielehre, zweistündig. — Elementartheorie der Musik, einstündig. — Chorübungen, vier- bis sechsstündig.

Lektor Prof. Dr. Martin Seydel: Stimmbildung, Einzel- und Gruppengesang, Sprechvortrag, einstündig. — Gesangsübungen, einstündig.

Marburg

Prof. Dr. Hermann Stephani: Oper und Musikdrama, zweistündig. — Homophonie – Polyphonie (Akkord- und Linearstil), einstündig. — Einführung in das Verständnis musikalischer Kunstwerke, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig. — Orgelunterricht für Fortgeschrittene, zweistündig. — Chorsingen, zweistündig. — Collegium musicum instrumentale, zweistündig.

München

Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger: Beethovens Leben und Werke, vierstündig. — Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene, zweistündig.

Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Die Entstehung und ersten Entwicklungsperioden der mehrstimmigen Vokalmusik (bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts), zweistündig. — Geschichte der deutschen Oper und des deutschen Singspiels bis Mozart, zweistündig. — Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Alfred Lorenz: Allgemeine Übersicht über die abendländische Musikgeschichte, zweistündig. — Anton Bruckners Symphonien, einstündig. — Harmonielehre, II. Kurs, zweistündig. — Musikalische Formenlehre, einstündig. — Übungen in der Ausführung historischer Vokal- und Instrumentalmusik, zweistündig. — Übungen im Analysieren von Musikstücken, einstündig.

Prof. Dr. Hermann von der Pfordten: Mozarts Leben und Werke, vierstündig.

Domkapellmeister Prof. Ludwig Berberich: Die niederländische und deutsche Kirchenmusik von 1450—1650, zweistündig.

Münster i. W.

Prof. Dr. Fritz Volbach: Die Symphonie nach Beethoven (für Hörer aller Fakultäten), einstündig. — Partiturspiel, einstündig. — Gemeinsam mit Priv.-Doz. Dr. Fellerer: Hauptseminar: Tonmalerei, Programmusik. — Vorseminar: Händels Werke.

Priv.-Doz. Dr. K. F. Fellerer: Geschichte des Instrumentalkonzerts, zweistündig. — Einführung in die Musikwissenschaft und Anleitung zu selbständigen musikwissenschaftlichen Arbeiten. — Kontrapunkt und Einführung in die altklassische Polyphonie, 3. Teil. — Generalbaßübungen, 2. Teil. — Universitätschor. — Collegium musicum instrumentale.

Lektor Lilie (kath. theol. Fakultät): Praktische Gesangsübungen für Anfänger und Fortgeschrittene. — Einführung in den gregorianischen Choral.

Prag

Dr. Paul Nettl: Allgemeine Musikgeschichte, zweistündig. — „Die Ouvertüre", einstündig.

Stuttgart (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Hermann Keller: Das Zeitalter Richard Wagners, einstündig. — Instrumentenkunde, einstündig.

Tübingen

Prof. Dr. Karl Hasse: Aus der Musikgeschichte Württembergs, einstündig. — Geschichte der Orgelmusik, einstündig. — Harmonielehre in zwei Kursen, je einstündig. — Kontrapunkt, einstündig. — Proseminar: Musikgeschichtliche Quellenkunde, einstündig. — Seminar: Stil- und

Formenkunde, zweistündig. — Übungen im Chorsingen (Akad. Musikverein), zweistündig. — Übungen im Zusammenspiel (Akad. Streichorchester), zweistündig.

Wien

Prof. Dr. Robert Lach: Musikgeschichte im Lichte der Entwicklungslehre, zweistündig. — Richard Wagners Nibelungentetralogie in psychologischer, ästhetischer und ethischer Beleuchtung, einstündig. — Musikalische Archäologie, zweistündig. — Übungen im Erklären musikalischer Kunstwerke, zweistündig.

Prof. Dr. Rudolf Ficker: Die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, zweistündig. — Leonin, Perotin und ihre Schule, zweistündig. — Übungen im musikwissenschaftlichen Seminar, dreistündig.

Dr. Alfred Orel: Allgemeine Musikgeschichte (von der Gotik zur Renaissance), zweistündig. — Bruckner, einstündig.

Dr. Egon Wellesz: Das Formproblem der Symphonie, zweistündig. — Die romantische Oper, einstündig. — Historische Formenlehre mit Übungen, einstündig.

Dr. Robert Haas: Die venezianische Oper, zweistündig. — Das deutsche Lied vor Schubert, zweistündig.

Würzburg

Prof. Dr. Oskar Kaul: Geschichte der Oper von Gluck bis Wagner, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen (für Anfänger u. Fortgeschrittene), eineinhalbstündig. — Collegium musicum: Praktische Ausführung und Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik, einstündig.

Zürich

Dr. Fritz Gysi: Musikalische Grundbegriffe (Anleitung zum musikalischen Verständnis), einstündig. — Geschichte und Aufgaben der Musikkritik, einstündig. — Aus Oper und Konzert: Besprechung ausgewählter Tonwerke (im Anschluß an die Aufführungen in Tonhalle und Stadttheater), zweistündig.

Dr. A. E. Cherbuliez: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft, zweistündig. — Repetitorium der Musikgeschichte nach Stilprinzipien, einstündig. — Kolloquium über musikwissenschaftliche Tagesfragen, zweistündig.

Bücherschau

van Aerde, Raymond. Beknopte Geschiedenis van het Muziekconservatorium van Mechelen. 9°, 36 S. Mecheln 1928, Moderne Drukkerij, Gebr. Laurent.

Bairstow, Edward C. Handel's oratorio „The Messiah". 8°, 54 S. London 1928, Oxford Univ. Press. 1/6 sh.

Baum, Richard. Joseph Wölfl (1773—1812). Leben, Klavierwerke, Klavierkammermusik u. Klavierkonzerte. 8°, 90 S. Kassel 1928, Bärenreiter-Verlag. 3 Rm.

Bayreuth. Das Handbuch f. Festspielbesucher von Friedrich Wild. — Manual for visitors to the Wagner Performances by Frederik Wild. — Manuel pour les visiteurs des festivals wagnériens par Frédéric Wild. Jahrg. 34. 1928. 8°. Leipzig 1928, C. Wild. 5 Rm.

Bekker, Paul. Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen. 8°, V, 237 S. Stuttgart 1928, Deutsche Verlags-Anstalt. 6 Rm.

Belaiev, Victor. Mussorgsky's Boris Godunov and its New Version. Translated from the Russian by S. W. Pring. 8°, VIII, 60 S. London 1928, Oxford Univ. Press. 4 sh.

Belaiev, Victor. Igor Stravinsky's Les Noces. An Outline. Translated from the Russian by S. W. Pring. 8°, IV, 38 S. London 1928, Oxford Univ. Press. 4 sh.

Benz, Richard. Franz Schubert, der Vollender der deutschen Musik. 8°, 48 S. Jena 1928, E. Diederichs. 1.80 Rm.

Bericht über die dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. S., v. 2.—7. Okt. 1927. Hrsg. v. Christhard Mahrenholz. 4°, II, 212 S. m. Abb., 2 Tfln. u. 8 S. Notenbeil. Kassel 1928, Bärenreiter-Verlag. 9 Rm.

Campion, C. T. Albert Schweitzer, philosopher, theologian, musician, doctor. Biographical notes. 4°, 34 S. London 1928, Black. 1/6 sh.

Caruso, Dorothy, and Torance Goddard. Wings of song; the story of Caruso. 8°, New York 1928, Minton Balch. 3.50 $.

Colemann, Satis N. Creative music in the home. 4°. Valparaiso, Ind., 1928, Lewis E. Meyers & Co. 5 $.

Cortum, Theodor. Die Orgelwerke der evang.-luther. Kirche im Hamburgischen Staate. Ein Bestands- u. Prüfungsbericht a. d. J. 1925. 4°, IV, 207 S. u. mehr. Tfln. Kassel 1928, Bärenreiter-Verlag. 20 Rm.

Creighton, Ursula. Music. Pref. by E. J. Dent. 8°, 270 S. London 1928, Chatto & W. 7/6 sh.

Damian, Franz Valentin. Franz Schuberts Liederkreis. Die schöne Müllerin. Mit 4 Bildn. 8°, VII, 212 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 5 Rm.

Eitz, Carl. Merkblatt für Noten und Tonworte. Neu hrsg. v. Frank Bennedik. gr. 8°, 2 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. —.10 Rm.

Flower, Newman. Franz Schubert — The Man and his Circle. 8°. London 1928, Cassel. 15 sh.

Gehring, Jacob. Grundprinzipien der musikalischen Gestaltung. gr. 8°, 66 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 3 Rm.

Grunsky, Karl. Hugo Wolf. 8°, 90 S. Mit 11 Abb. [Die Musik, Bd. 52.] Leipzig 1928, Kistner u. Siegel. 2.50 Rm.

Holl, Karl. Friedrich Gernsheim. Leben, Erscheinung, Werk. 8°, IV, 220 S. Mit 10 Abb. u. 1 Faks. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 6 Rm.

Höweler, E. Inleiding tot de Muziekgeschiedenis. 8°. Amsterdam 1928, H. J. Paris. 4.75 Fl.

Josten, Hanns H. Die Sammlung der Musikinstrumente im Württembergischen Landesgewerbemuseum. Im Auftrag der Museumsdirektion bearbeitet. 8°, 120 S. m. 53 Abb. Stuttgart 1928.

Die Musikinstrumentenkunde verzeichnet einen schönen Erfolg: wieder hat ein Allgemeinmuseum die Bedeutung seiner Musikinstrumente erkannt und ihr durch Herausgabe eines eigenen, sehr eingehenden Führers Rechnung getragen. Der beauftragte Museumsbeamte hat sich mit bemerkenswerter Geschicklichkeit der Aufgabe unterzogen, an Hand der (gut beschriebenen und ziemlich gut illustrierten) Museumsstücke und auf Grund der vorhandenen Fachliteratur einen belehrenden, ja fesselnden Überblick über die Arten des neueren Instrumentariums zu geben. Eine ganz selbständige, auch für die Sonderforschung bedeutsame Leistung ist der Anhang, in dem die reiche Klaviermechanikensammlung des verstorbenen Klavierfabrikanten Carl A. Pfeiffer — des Hauptgönners dieser Instrumentenabteilung — unter Mithilfe seines Sohnes Dr. Walter Pfeiffer knapp besprochen wird. Sachs.

Junge, Gottfried. Die Geschichte des Theaters in Kiel unter der dänischen Herrschaft bis zur Errichtung einer stehenden Bühne 1774—1841. 8°, XII, 170 S. u. 1 Faks.-Tfl. [Mitteilungen d. Gesellschaft f. Kieler Stadtgeschichte, Nr. 34.] Kiel 1928, W. G. Mühlau. 5 Rm.

Kathol. Kirchenmusik-Jahrbuch. Hrsg. von Hans Hoffmann. Folge 2. gr. 8°, VII, 185 S., 4 S. Musikbeil. Kronach 1928, Math. Hoffmann. 6 Rm.

Malsch, Rudolf. Geschichte der deutschen Musik, ihrer Formen, ihres Stils und ihrer Stellung im deutschen Geistes- u. Kulturleben. Mit zahlr. Notenbeisp. u. Bildern. 2. verb. Aufl. 8°, XII, 381 S. Berlin-Lichterfelde 1928, Chr. F. Vieweg. 6.75 Rm.

van Milligen, S. Ontwikkelingsgang der muziek van de oudheid tot onzen tijd. Met medewerking van Sem Dresden. Derde druck. 8°. Groningen-den Haag 1928, J. B. Wolters' U. M.

Moser, Hans Joachim. Geschichte der deutschen Musik. Bd. III. Geschichte d. deutschen Musik vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart. 2. durchges. Aufl. 8°, XII, 525 S. Stuttgart 1928, Cotta Nachfl. 16 Rm.

Nef, Karl. Die neun Sinfonien Beethovens. gr. 8°, XVI, 346 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 15 Rm.

Newmarch, Rosa. The Concert-goer's Library of Descriptive Notes. Vol. I. 8°. London 1928, Oxford University Press. 3/6 sh.

Riemer, Otto. Erhard Bodenschatz und sein Florilegium Portense. gr. 8°, III, II, 117 S. Leipzig 1920, Kistner u. Siegel. 2.50 Rm.

Scheffler, Siegfried. Richard Wagner. Sein Leben, seine Persönlichkeit und seine Werke. Kommentare und Einführuugen zu seinen Opern und Musikdramen. 2 Bde. 8°, 530 u. 659 S. Hamburg 1928, Alster-Verlag. 12 Rm.

Schlesinger, Thea. Johann Baptist Cramer und seine Klaviersonaten. (Münchner Diss.) 8°, 180 + 32 S. München 1928, Druck von Knorr & Hirth.

Schröder, Hans. Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Städtischen Museum Braunschweig. Instrumente, Instrumentenmacher u. Instrumentisten in Braunschweig. (Urkundliche Beiträge.) Mit 43 Abb. gr. 8°, 124 S. [Werkstücke aus Museum, Archiv und Bibliothek d. Stadt Braunschweig III.] Braunschweig 1928, E. Appelhans & Co. 3 Rm.

Schuch, Karl. Die einfachen und zusammengesetzten Rollungen im Klavierspiel. Richtlinien. 8°, 44 S. Mit Fig. u. Notenbeisp. Graz 1928, Leuschner & Lubensky. 3 Rm.

Schünemann, Georg. Geschichte der deutschen Schulmusik. 4°, VII, 397 S. m. Abb. Leipzig 1928, Kistner u. Siegel. 16 Rm.

Subirá, José. La tonadilla escénica. Tomo primero. Concepto, fuentes y juicios. Origen e historia. 4°, 468 S. Madrid 1928, Tipografía de Archivos. 15 Pes.

Uspensky, W. J., u. W. **Belajew**. Turkmenskaja musyka. [Die Musik der Turkmenen.] 8°. Moskau 1928, Staatsverlag, Musiksektion. 10 Rubel.

Weingartner, Felix. Ratschläge f. Aufführungen klassischer Symphonien. Bd. 1. Beethoven. 8°, XII, 207 S. 3. durchges. Aufl. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 4.50 Rm.

Der **Werdegang der Musiknoten**. Eine kurze Einf. in das Wesen des Notenstichs und des Notensatzes. Mit 8 erl. Taf. 4°, 4 S., 8 Taf. Leipzig 1928, R. Becker. 4.50 Rm.

Wood, Henry J. The Gentle Art of Singing. Vol. VI. 4°, VIII, 96 S. London 1928, Oxford University Press. 21 sh.

Neuausgaben alter Musikwerke

Palestrina, P. L. Missa „Papae Marcelli". 6 vocum. Hrsg. von W. Hohn. (1. Heft der Sammlung „Altklassische Kirchenmusik", hrsg. v. W. Goller.) Regensburg 1928, Fr. Pustet. Part. 3 Rm.

Schoeberlein, Ludwig. Schatz des liturg. Chor- und Gemeindegesanges nebst den Altarweisen in der deutschen evang. Kirche. Aus den Quellen, vornehml. des 16. u. 17. Jahrh. geschöpft, mit den nötigen geschichtl. u. prakt. Erl. vers. u. unter der musikal. Red. von Fried. Riegel f. d. Gebrauch in Stadt- u. Landeskirchen hrsg. 4°, 320 S. Lief. 1, 2. Göttingen 1928, Vandenhoeck & Ruprecht. je 5.80 Rm.

Schütz, Heinrich. Sämtl. Werke. XVIII. Band. Gesammelte Motetten, Konzerte, Madrigale und Arien. Hrsg. von Heinrich Spitta. Inhalt: Es erhub sich ein Streit im Himmel. — Vater Abraham, erbarme dich mein. — Magnificat. — O bone Jesu, fili Mariae. — Erbarme dich mein, O Herre Gott. — O meine Seel, warum bist du betrübet. — Grimmige Gruft, so hast du dann. — Ach wie soll ich doch in Freuden leben. — Vier Hirtinnen, gleich jung, gleich schön. — Canconetta „O der großen Wundertaten". — In dich hab ich gehoffet, Herr. — Herr Gott, dich loben wir. Mit einem Bildnis: „Schütz im Kreise seiner Musiker". XVIII, 165 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 30 Rm.

Tudor Church Music. Vol. VIII: Thomas Tomkins, 1575 (?)—1656: Part I: Services. 2°, XVIII, 250 S. London 1928, Oxford Univ. Press. 30 sh.

Vittoria, Th. L. Missa „Vidi speciosam". 6 voc. Hrsg. von Prof. H. Müller. Edition Tonger, Bd. 808. Köln 1928. Part. 4 Rm.

Vittoria, Th. L. Motette „Vidi speciosam" zum Feste Mariae Himmelfahrt. Hrsg. v. Prof. H. Müller. Köln [1928], P. J. Tonger. Part. 4 Rm.

Miszellen

= Über Carl Maria v. Webers Salzburger Aufenthalt. — Die im Zentenarjahr 1926 neuerschlossene große Jugendmesse Webers[1] veranlaßte eine nähere Untersuchung der Salzburger Lehrjahre des Meisters, deren Ergebnisse geeignet sind, die Ausführungen des glücklichen Finders[2] zu ergänzen und ferner die Notwendigkeit einer kritischen Bereinigung des Max Maria v. Weberschen „Lebensbildes" von bewußter und unbewußter Entstellung des wahren Sachverhalts in allen Einzelheiten dartun[3]. Zwei wesentliche Angaben erweisen sich bezüglich Salzburgs als falsch bzw. zweifelhaft, ohne daß sie bisher in Diskussion gezogen worden wären: 1. daß Franz Anton Weber 1797/98 die Theaterdirektion in Salzburg innegehabt habe, und 2., daß Carl Maria Mitglied des Salzburger Kapellhauses gewesen sei[4]; die Schilderung des Salzburger Milieus unter der aufgeklärten Regierung des Erzbischofs Hieronymus Colloredo ist überdies korrekturbedürftig.

Nach K. O. Wagners theatergeschichtlichen Forschungen[5] war Franz Anton Weber niemals offiziell Theaterdirektor in Salzburg! 1757—96 wurde das dortige Hoftheater an Wandertruppen verpachtet, deren letzte (Spielzeit 1795/96) die Truppe Edmund v. Webers war. Edmund, Carl Marias Bruder, hatte im Vorjahre unter dem Linzer Theaterdirektor Franz Xaver Glöggl[6] in Salzburg gearbeitet und brachte nun als Direktor u. a. seine Operette „Der Transport im Koffer" des öftern erfolg-

[1] Vgl. ZfM VIII, S. 530 u. IX, S. 406.

[2] E. Schneider, Vorwort der Neuausgabe und „Musica Divina" XIV, S. 33 ff.

[3] Vgl. H. Abert, Carl Maria von Weber und sein Freischütz, Peters-Jahrbuch 1926, S. 9; E. Kroll, C. M. v. Weber, ZfM IX, S. 513; Fritz Müller-Prem verweist in seiner (handschriftl.) Diss.: Das Musikleben am Hofe der Herzöge von Württemberg in Carlsruhe in Oberschlesien usw. (Breslau 1922) auf den Untertitel der Biographie „Ein Lebensbild", aus dem zu ersehen sei, daß „dieselbe keinen Anspruch auf streng wissenschaftlichen Wert" mache; insbesondere ist noch an Friedrich Hefeles grundlegende Arbeit: Die Vorfahren Carl Maria von Webers, Karlsruhe 1926, zu erinnern.

[4] Max Maria v. Weber, S. 16.

[5] „Das Salzburger Hoftheater (1775—1805). Mitteilungen d. Gesellsch. f. Salzburger Landeskunde, Bd. L (Salzburg 1910), S. 285 ff. Wagner stützt sich in der Hauptsache auf die Salzburger Theaterjournale und eine handschriftliche „Sammlung der seit 1796 im hiesigen Hoftheater gegebenen Vorstellungen" (Salzburger Museumsbibliothek), welche von mir ebenfalls benützt wurden. An dieser Stelle sei den Herren der Salzburger Studienbibliothek, des Museums und Landesregierungsarchivs in Salzburg herzlichst für alle freundliche Förderung gedankt.

[6] Vgl. Eitner, Quellenlexikon IV, S. 280.

reich zur Aufführung[1]. 1796 übernimmt die Theaterleitung im Verein mit dem Hoftenoristen Giuseppe Tomaselli[2] der gelehrte Herausgeber der „Oberdeutschen Literaturzeitung"[3], Prof. Lorenz Hübner und hat diese, vom Hof verständnisvoll unterstützt[4], bis Ende 1798 inne. Sein Nachfolger war v. Tönniges[5]; während Carl Marias zweitem Salzburger Aufenthalt (Nov. 1801—Juli 1802) liegen die Geschicke des Salzburger Musentempels in Händen Direktor Vinzenz Heubergers aus Innsbruck[6]. Webers erster Salzburger Aufenthalt (Herbst 1797—Ende 98) fällt also in die Direktionszeit Hübner-Tomaselli. Die Webersche Truppe spielte — wenn sie mit der von Franz Anton organisierten identisch ist — unter der Leitung seines Sohnes nur in der Wintersaison 1795/96. Welcherlei „Geschäfte" dann Franz Anton 1801 nach Salzburg zurückführen, wird sich kaum jemals exakt feststellen lassen[7]. Jedenfalls bezogen sie sich nicht auf dessen „Theaterleitung", da diese durch die neuere Forschung nicht bestätigt wird, vielmehr auch mit in jenes peinliche Kapitel gehört, das uns den Mann (sit venia verbo) als Hochstaplernatur immer deutlicher enthüllt[8].

Das Salzburger Theaterrepertoire umfaßte nun 1797/98 neben Schauspielen Ifflands, Kotzebues, Hagemanns, Babos u. a. folgende Musikwerke[9]: André, „Die Friedensfeier"; Benda, „Ariadne auf Naxos"; Dittersdorf, „Hokus Pokus", „Doktor und Apotheker"; Gerl, „Die Maskerade"; Haibel, „Der Tiroler Wastl"; Hofmeister, „Telemach"; Körner, „Alma und Nuredin"; Martin, „Der Baum der Diana"; Mozart, „Schauspieldirektor"[10], „Zauberflöte", „Hochzeit des Figaro", „Entführung", „Don Juan"; Müller, „Kasperl als Fagottist", „Das neue Sonntagskind", „Sonnenfest der Brahminen", „Marionettenbude", „Schwestern von Prag"; Paisiello, „Müllerin"; Süßmayer, „Der Spiegel von Arkadien" und Winter, „Das unterbrochene Opferfest".

Dieses Repertoire — nicht ganz unwürdig im Vergleich zu dem anderer Hofbühnen der Zeit — ist denn doch ergiebiger, als aus Max Maria v. Webers Darstellung gefolgert werden könnte. „Wir sehen die Bühne auf einer Höhe, wie wenige in Süddeutschland, auf der sie sich aber auch ... während der folgenden drei ereignisreichen Dezennien [1775—1805] zu ihren Ehren behauptete"[11]. Insbesondere zeitigt Lorenz Hübners volksbildnerischer und aufklärerischer Ehrgeiz einen relativen Hochstand des kleinen Hoftheaters. Wie konsequent er seine Ziele verfolgte, beweisen die „Statuten für Schauspieler des Salzburger Hoftheaters" im Gothaer Theateralmanach[12] 1798 und sein am gleichen Orte erstatteter Tätigkeitsbericht. Wenngleich seine aufklärerischen Ambitionen dem Unverstande der lieben Salzburger zum Opfer fielen[13], so darf diesen doch nicht Theaterunlust im allgemeinen vorgeworfen werden. 1784 bemerkt Joh. Pezzl[14]: „Die Theaterliebhaberey ist hier so heftig als in Bayern", und

---

[1] K. O. Wagner, S. 313.

[2] Eitner, Quellenlexikon IX, S. 421.

[3] Vgl. K. O. Wagner, Die „Oberdeutsche allgemeine Litteratur-Zeitung", S.-A. a. d. Mitteilungen d. Gesellsch. f. Salzburger Landesk. XLVIII, Salzburg 1908.

[4] Konzertmeister Otter erhielt die Dirigentenstelle, Studenten der Universität und Domchoralisten wurde die Mitwirkung bei Opern gestattet. Wagner, Hoftheater, S. 314 ff.

[5] Wagner, ebenda S. 318.

[6] Ebenda S. 321.

[7] Auskunft des Salzburger Landesregierungsarchivs.

[8] Vgl. Hefele, S. 40.

[9] Nach den Anm. 5 genannten Quellen. Vgl. auch „Theateralmanach auf das Jahr 1798", Gotha 1798, S. 241 ff.

[10] Theaterzettel im Besitz des Salzburger Museums.

[11] K. O. Wagner, Oberdeutsche Lit.-Ztg., S. 12.

[12] S. LIX. Vgl. Anm. 15.

[13] K. O. Wagner, Hoftheater, S. 314.

[14] „Reise durch den Baierschen Kreis" (Salzburg und Leipzig 1784), S. 242.

nach Risbeck[1] herrscht „die Theaterwut ... hier so stark, als zu München, und man lechzt nach der Ankunft einer fahrenden Schauspielergesellschaft wie im äußersten Sibirien nach der Wiederkehr des Frühlings". Die Theaterbegeisterung nahm in Salzburg vielmehr zuweilen recht laute Formen an und nötigte einen Anonymus zu Auslassungen im Gothaer Theateralmanach 1798, „Etwas über das Herausrufen zu Salzburg" betitelt[2]. Max Maria v. Webers Bemühen, den angeblichen Bankrott seines Großvaters als Theaterdirektor in Salzburg auf das Schuldkonto der dortigen Bevölkerung zu setzen, ist also nur zu durchsichtig. In Wahrheit aber repräsentiert auch in der Zeit nach Auflösung der Hofkapelle das ehemalige Hoftheater den Träger musikalischer Traditionen in Salzburg, was ohne seine vorhergehende Blüte doch kaum denkbar wäre[3]. Hier boten sich dem Großmeister der deutschen romantischen Oper mit jene Anregungen, die ihn dem Credo seiner Jugendmesse die Form eines wurzelechten Opernakkompagnatos geben lassen.

Die Entstehung dieser Messe wurde mit dem Tod der Mutter in Zusammenhang gebracht, dessen Bekanntgabe im „Salzburger Intelligenzblatt" Schneider wörtlich mitteilt[4]. Die Sterbebücher der Bürgerspitalspfarre in Salzburg[5] verraten darüber hinaus, daß Genovefa Weber am 13. März, 11 Uhr nachts, starb und am 15. im St. Sebastiansfriedhofe — also Leopold und Konstanze Mozarts letzter Ruhestätte — 3. Klasse beigesetzt wurde[6]. Demnach wohnten die Webers vermutlich schon während ihres ersten Salzburger Aufenthaltes — wie auch 1801/2 — in der Getreidegasse[7], welche dem vorgenannten Pfarramte untersteht, wohl in einem der dort zahlreichen Einkehrgasthöfe.

In die Zeit des zweiten Salzburger Aufenthalts fallen dann die ehrgeizigen literarischen Pläne Carl Marias und seines Freundes Thaddäus Susan (Begründung einer Musikzeitschrift, Herausgabe eines Musiklexikons), welche Georg Kaiser[8] als Anfänge von Webers schriftstellerischer Tätigkeit aufwies und deren positives Ergebnis zunächst die Mitarbeit an Gerbers Tonkünstlerlexikon (1812) darstellt[9]. Handelt es sich bei den von Weber berücksichtigten Salzburger Musikern allerdings um heute „vergessene und tote Leute"[10], so ist die Klarstellung der Lebensschicksale jenes Jugendfreundes, dem Kaiser die Rolle des Anregers zuspricht[8], von Interesse, umsomehr als die Weberliteratur bisher nicht einmal seinen Namen richtig überliefert hat[11].

Thaddäus Susan[12], geb. am 9. Februar 1779 in der Salzburgischen Vorstadt Mülln als Sohn eines Sockenstrickers, besuchte seit 1791 das Benediktiner-Gymnasium zu Salzburg, studierte an der Universität daselbst vier Jahre Jurisprudenz und versah zugleich fünf Jahre lang die Stelle eines Flötisten in der erzbischöflichen Kapelle und im Theater. Musikunterricht hatte er bei dem erzbischöflichen Hofpauker Schweiger erhalten. 1804 ergreift er die Beamtenlaufbahn (Kopist in Thalgau, 1805 Praktikant daselbst, 1806 in gleicher Eigenschaft in Itter, 1809 in Neumarkt,

---

[1] „Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland" (2. Aufl. 1784), S. 157.

[2] S. XLII.

[3] Es darf hier auf meine Studie über den ersten Mozarteumsdirektor Alois Taux (1817—61) in „80 Jahre Salzburger Liedertafel 1847—1927", Salzburg 1927, S. 11ff. verwiesen werden.

[4] Musica divina, S. 34.

[5] Tom I, pag. 68.

[6] L. H. Perger läßt in seiner Einleitung zu DTÖ XIV/2, S. XI Vater Weber Salzburg verlassen, „um sich mit Weib (sic!) und Kind nach München zu begeben".

[7] Jul. Kapp, Weber, Stuttgart-Berlin 1922, S. 27.

[8] „Beiträge zu einer Charakteristik Carl Maria v. Webers als Musikschriftsteller", Leipzig 1910, S. 10.

[9] Ebenda, S. 43ff.

[10] Ebenda, S. 45.

[11] Seit Jähns heißt er „Ignaz".

[12] Nach den einschlägigen Salzburger Lokalquellen, sowie gütiger Auskunft des oberösterreichischen Landesregierungsarchivs in Linz und des kath. Stadtpfarramts in Ried i. Innkreis.

1810 beim Stadtgericht Salzburg, 1812 k. Bayr. Landgerichtsaktuar in Teisendorf, 1823 Pfleger 2. Klasse in Lofer, 1824 in Taxenbach, 1826 Pfleger 1. Klasse in Obernberg am Inn), welche ihn endlich 1832 als Pfleger nach Ried im Innkreis führt, woselbst er am 20. Mai 1838 starb. — Susan war seit 1812 mit der Salzburger Dichterin Friederike Salzer vermählt, die mit dem „Freischütz"-Textdichter Kind und dem Wiener Poeten Castelli in Verbindung stand[1].

Durch seine hauptsächlich 1809—15 geschaffenen Vokalwerke[2] erlangte Susan den Ruf eines geachteten Salzburger Lokalkomponisten[3], und muß er auch wenige Jahre später bekennen, daß für ihn die mit dem 16jährigen Carl Maria gesponnenen „Träume und Pläne ... all und all zu Wasser wurden"[4], so zeugt die dauernde Verbindung, in der Weber bis an sein Ende mit dem Jugendfreunde blieb, von dem Wert dieser Begegnung mit einem Gleichgesinnten, wenn auch nicht Gleichbegnadeten. Die gemeinsame literarische Arbeit mit dem Zögling der Alma benedictina aber legt vollends den bestimmten Gedanken nahe, daß hier — wie so häufig im intellektuellen Leben des deutschen Südens — benediktinische Geisteskultur mit wirksam war.

In diesem Zusammenhange sei abschließend auf den andern zweifelhaften Punkt hingewiesen: auf Webers angebliche Zugehörigkeit zum Salzburger Kapellhause. Auch hiebei ist Max Maria v. Webers phantasievolles Bemühen leicht zu durchschauen: nachdem er (a. a. O.) das Domsängerinstitut allein als musikalische Einrichtung von „einigen Ruf" erwähnt hat, ist es für ihn ausgemacht, Carl Maria diesem angehören zu lassen. Durch den im allgemeinen verläßlichen Peregrinus[5] wurde diese Behauptung nicht bestätigt; trotzdem findet sie sich bis in die jüngste Literatur kritiklos übernommen. Ich gebe überdies zu bedenken, daß es doch Franz Anton kaum gelungen sein würde, den Sohn in einem Institut unterzubringen, das lediglich Landeskinder aufnahm, denen der Landesherr auch nach ihrer Entlassung gewöhnlich noch weiterhin schützende Obsorge gewährte. Jene „äußerste Vorsicht den allzu selbstbewußt begeisterten Biographen gegenüber" ist also im Falle Weber ganz besonders geboten, um in sorgfältigster Kleinarbeit nachzuholen, was williges Vertrauen auf das bestechende Werk des Sohnes nur allzulang versäumte. Erich Schenk, Berlin.

= Antonio Maria Gaspare Sacchini. — Fétis enthält die seither überall wiederholte Angabe, daß der bekannte italienische Komponist Antonio Maria Gaspare Sacchini in Pozzuoli bei Neapel am 23. Juli 1734 geboren sei, wo Durante den armen Fischerknaben entdeckt haben sollte. Der Neapeler Musikhistoriker Ulisse Prota-Giurleo hat jetzt der angeblich durch authentische Akte gestützten Angabe zum Trotz einwandfrei erwiesen, daß Sacchini am 14. Juni 1730 in Florenz geboren ist. Während das Kirchenbuch von Pozzuoli versagt, enthält das Taufregister von S. Giovanni in Florenz, der Taufkirche des Domes Sta. Maria del Fiore, die Eintragung, daß Antonio Maria Gaspero Giovacchino als Sohn des Gaetano S. und der Maria Rosa Pratesi am 14. Juni 1730 geboren ist und die Eltern im Stadtteil Sta. Felicita wohnten. Fritz Rose, Florenz.

= Kompositionsfunde G. Sarti. — Italienische Zeitungen melden, daß in Faenza, im Haus des Malers Mussini, sich eine Kiste mit unbekannten Kompositionen von Giuseppe Sarti gefunden habe.

---

[1] Vgl. Wurzbach, Biogr. Lex. d. Kaisertums Österreich, Bd. 39, S. 346 f.

[2] Eine Aufzählung derselben bei Benedikt Pillwein, Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburgischer theils verstorbener theils lebender Künstler, Salzburg 1821, und Georg Pichler, Biographien salzburgischer Tonkünstler, Salzburg 1845. Die Werke befinden sich heute im Besitz des „Mozarteums" und Museums zu Salzburg.

[3] Vgl. Salzburger Intelligenzblatt 1811, S. 97 f.

[4] Briefzitat bei Kapp, S. 28.

[5] Geschichte der salzburgischen Dom-Sängerknaben oder schlechthin des Kapellhauses, Salzburg 1889, S. 17 ff.: Verzeichnis der Kapellknaben, und S. 121 f.: Verzeichnis der aus dem Institut hervorgegangenen Musiker.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Leipzig

Die Leipziger Ortsgruppe veranstaltete im vergangenen Sommer zwei Vortragsabende. Am 23. Mai sprach Herr stud. phil. Gerhart Glaser über den vor fünfzig Jahren verstorbenen Leipziger Komponisten Franz von Holstein. Der Vortragende charakterisierte den Dichter und Liederkomponisten anhand von Briefen und literarischen Dokumenten, die aus dem Nachlaß Holsteins in den Besitz des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig gekommen sind. An geeigneten Stellen waren Lieder aus den verschiedenen Schaffensperioden H.s eingeschaltet, die Herr Hans Fest zu Gehör brachte.

Am 4. Juli fand durch das Collegium musicum der Universität unter Leitung von Dr. Hermann Zenck eine Vorführung kirchlicher Musik des Mittelalters statt, bei der folgende Stücke dargeboten wurden: I. Cantus Gregorianus: 1. Te Deum laudamus. 2. Kyrie Cunctipotens. 3. Deo gratias. 4. Graduale Haec dies. 5. Alleluja. II. Organa: 1. Musica enchiriadis: Sit gloria domini. 2. Mailänder Anonymus: Cunctipotens genitor. 3. St. Martial: Benedicamus Domino. 4. Leoninus: Haec dies. 5. Perotinus: Alleluja. III. Motetten: 1. Bamberger Kodex: O Maria, virgo davitica — O Maria, maris stella. 2. Guillaume de Machaut: Veni creator spiritus (nach Kopie von Prof. Fr. Ludwig). — Der Aufführung ging ein kurzer Vortrag voraus, in dem Dr. Zenck auf das Wesen der Musikanschauung des Mittelalters hinwies und den künstlerischen Eigenwert seiner musikalischen Schöpfungen durch graphische Darstellung faßlich zu machen verstand.

Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft

Bericht über die Sitzung vom 7. Dez. 1927. Die Abteilung hielt am Mittwoch, den 7. Dezember 1927 in den Räumen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig ihre erste Mitgliederversammlung ab. Geheimrat Dr. Ludwig Volkmann erstattete den Rechenschaftsbericht. Prof. Dr. Kroyer gab einen Überblick über den Stand der Publikationen und teilte mit, daß als Jahrg. 3, Teil 1 (1928) der Einleitungsband zu Friedrich Ludwigs Machaut-Ausgabe, als Teil 2, wenn möglich, noch die Ausgabe der Troubadourmelodien von Friedrich Gennrich, und als erster Band der „Abhandlungen" (Teil 3 des Jahrgangs 3) eine Stilstudie über Sixtus Dietrich von Hermann Zenck erscheinen werden. Aus den für die nächsten Jahrgänge vorbereiteten Arbeiten wurden außer den Fortsetzungen der Gesamtausgaben (Machaut und Ockeghem) besonders erwähnt: als Publikationen: Guillaume Dufays Werke (Heinrich Besseler); Monteverdis Madrigale, Buch 8 und Briefe (Hilmar Trede); Marenzio, fünfstimmige Madrigale, Buch 1—9 (Alfred Einstein); Petruccis Frottolen-Ausgabe (Rud. Schwartz); Caccini, Nuove Musiche (Wilhelm Fischer); Gorzanis Libro de intabulatura di liuto (Hermann Halbig); als Abhandlungen: Heinrich Besseler, Musikbibliographie des 15. Jahrhunderts; Friedrich Ludwig, Biographie Machauts; Leo Schrade, Studie über Luys Milan.

Bei den satzungsgemäßen Neuwahlen wurde Prof. Ludwig für die erste Amtsperiode ausgelost und wiedergewählt. Anträge der Professoren Schering und Wolf, die sich auf leitungs- und editionstechnische Angelegenheiten bezogen, wurden durch Umfrage im Ausschuß erledigt. Es wurde in diesem Sinne beschlossen und der Vorsitzende ermächtigt, auch fernerhin so zu verfahren, im übrigen zeitweise dem Ausschuß über die Publikationspläne zu berichten.

Mitteilungen

– Als Nachfolger von Prof. Dr. Arnold Schering ist Prof. Dr. Max Schneider (Breslau) zum Ordinarius an der Universität Halle a. S. berufen worden.

– Der Preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat dem Berliner Tonkünstler und Musikpädagogen Walter Kühn einen Lehrauftrag für „Musikerziehung" an der Universität Königsberg erteilt.

– Am 13. August 1928 starb zu Enniscorthy Dr. William Henry Grattan Flood, auf dem Gebiet der Musikwissenschaft bekannt vor allem als Geschichtsschreiber der irischen Musik.

– Die im 49. Jahrgang stehende Stuttgarter „Neue Musik-Zeitung" wurde am 1. Oktober mit der Monatsschrift „Die Musik" (Redaktion: Kapellmeister B. Schuster-Berlin, Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart-Berlin) vereinigt. Mit anderen Worten: sie verschwindet, was sehr bedauerlich ist, denn sie hatte unter der Leitung von Dr. Alfred Burgartz gerade im letzten Jahrgang einen ungewöhnlichen Aufschwung genommen.

Kataloge

M. Lengfeldsche Buchhandlang, Köln. Katalog 34. Musiksammlung Kyllmann. Praktische Musik von etwa 1750—1860 in Erst- und Originalausgaben. Musikhandschriften. 590 Nummern.

Leo Liepmannssohn, Antiquariat. Berlin SW 11. Versteigerungskatalog 52. Musiker-Autographen. Versteigerung am 16.—17. Nov. 1928. [867 Nrn., z. T. von besonderer Bedeutung: u. a. die Reihe der Briefe Glucks an Krutthofer, ein Brief von Gombert (1547), 2 Briefe von Gioseffo Guami, einer von Legrenzi, J. G. Walther, neun Wagners an Johanna Wagner, und eine große Anzahl wertvoller Musikerhandschriften.]

Oktober	Inhalt	1928

	Seite
Heinrich Besseler (Heidelberg), Von Dufay bis Josquin	1
Siegfried Nadel (Wien), Zum Begriff der Musikalität	23
Roland Tenschert (Salzburg), Die Zauberflöte	42
Wilhelm Merian (Basel), Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft	45
Vorlesungen über Musik an Hochschulen	49
Bücherschau	56
Neuausgaben alter Musikwerke	58
Miszellen	59
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	63
Mitteilungen	64
Kataloge	64

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zweites Heft 11. Jahrgang November 1928

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Das „Advokaten"-Terzett von Schubert und seine Vorlage

Von

Otto Erich Deutsch, Wien

Unter den mehrstimmigen Gesängen Schuberts ist ein Terzett mit Klavierbegleitung bei Vereinen sehr beliebt und wird, wie „Der Hochzeitsbraten", auch gerne im Kostüm vorgetragen. Es ist das komische Terzett „Die Advokaten", das als op. 74 am 16. Mai 1827 bei A. Diabelli & Comp. (Nr. 2452) in Wien erschien, also zu Schuberts Lebzeiten. Das Heft trägt, im Querformat wie bei der „Neuen Ausgabe" desselben Verlags im Hochformat, den Namen des Textverfassers nicht. Aber in der Schubert-Literatur wird er „Rustenfeld" genannt. Dieser Mann ist unbekannt. Wer nicht weiß, wann das Stück von Schubert niedergeschrieben worden ist (und die Gesamtausgabe seiner Werke wußte es noch nicht), könnte an Eduard v. Bauernfeld denken, der später das Pseudonym Rusticocampius verwendete, den aber Schubert erst 1825 näher kennen lernte. Nottebohm in seinem Thematischen Verzeichnisse und Mandyczewski im Revisionsbericht der Gesamtausgabe, Serie XIX, nennen keine Entstehungszeit. Jenem war nur ein Manuskriptfragment mit vier Blättern bekannt, das seither von Nikolaus Dumba in den Besitz der Wiener Stadtbibliothek übergegangen ist; dieser erwähnt noch ein Doppelblatt mit dem Titel und den letzten Takten bei einem englischen Privaten; inzwischen ist 1927 noch ein Blatt mit weiteren 27 Takten aufgetaucht (jetzt auch in der Wiener Stadtbibliothek), das den ersten vier Blättern voranzustellen ist. Das Anfangsblatt des Textes mit 30 Takten fehlt also noch. Diese Partitur war die Stichvorlage Diabellis; der eigenhändige Titel lautet: „Die Advokaten. Komisches Terzett für 2 Tenor und einen Baß mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Franz Schubert." Während jenes Manuskript z. T. auf der letzten Wiener Schubertausstellung (Nr. 494) zu sehen war, ist eine andere autographe Partitur schon bei der ersten (Nr. 924) aufgetaucht, die Friedlaender allerdings bereits 1887 in seiner Dissertation erwähnt, die Mandyczewski aber erst 1897

kopieren konnte. Es ist noch heute bei der Familie Riemerschmid in München, als Vermächtnis Franz Lachners. Diese Handschrift ist vollständig. Ihr Titel heißt einfach: „Die Advokaten. Schubert", wobei das Werk in der Mitte des Blattes, der Schreiber aber rechts unten genannt ist, also in ungewöhnlicher Art. Der Text ist zu Beginn datiert: „Den 25. December 1812", am Ende: „Den 27. December 1812"; was auf eine Neujahrs-Angelegenheit schließen läßt. Die Noten umfassen 21 Seiten 12-liniges Querformat, das Papier der 12 Blätter ist also — trotz der von Josef v. Spaun bezeugten Not des schreibwütigen Jungen — so wenig sparsam benützt wie in den ersten Sinfonien. Das ist also die Urschrift. Der Anfang bis zum Auftritt des Sempronius ist noch in F-dur gehalten (1827 schon in G), die sonstigen Abweichungen der späteren Reinschrift sind aber gering: Gesamtausgabe, Seite 3, Zeile 2, Takt 2 ff. (Erster Advokat „bezahlen muß, die er . . .") hatte früher eine Modulation nach C-dur; Seite 4, Zeile 3, Takt 3 (Duett der Advokaten „nie vergißt . . .") stand noch in C; Seite 10, Zeile 2, Takt 3 ff. (des Sempronius hier nur zweimalig wiederholtes „Kling-kling-kling") zeigte auch im Klavier eine kürzere Überleitung. Das sind die nennenswerten Unterschiede; andere Details können an dieser Stelle übergangen werden.

Kreißle, der übrigens unser Terzett später anzusetzen scheint, hatte schon in seiner Biographie (S. 514 und 606) ausdrücklich betont, daß dieses Opus 74 eigentlich nicht zum Oeuvre Schuberts gehört; daß Schubert vielmehr eine fremde Komposition „nur überarbeitet und mit reicherer Klavierbegleitung ausgestattet habe, — wohl das einzige Beispiel einer von ihm unternommenen Verbesserung einer fremden Arbeit." Als Zeugen führte Kreißle Josef v. Spaun an, der sich der Vorlage und „der Umarbeitung derselben durch Schubert" noch erinnerte. Ferner Wenzel Nejebse, einer aus dem Schubert-Quartett um 1822, der später — nach 1830 — zuerst beim Advokaten Dr. Biela in Brünn die Baßpartie des Terzettes sang und in Wien dann, als er beim Kameralrat Bannerth wieder darin mitwirkte, die gestochene Vorlage Schuberts sah: es war ein Terzett von Anton Fischer, erschienen bei Josef Eder in Wien, etwa um 1805. Dieser Stich trug, wie sich jetzt ergab, auch den richtigen Namen des Textautors: Baron Engelhart, von dem Kreißle nur wußte, daß er auf einem geschriebenen Exemplar der Schubertschen Fassung gestrichen und durch den mysteriösen Rustenfeld ersetzt war. Freilich ist uns der echte Urheber des Gedichtes ebenso fremd wie der falsche (wenn nicht etwa Engelhart jenen Namen als Pseudonym oder als Prädikat geführt hat).

„In der Begleitung und in den Singstimmen von Schubert überarbeitet", hatte Kreißle 1865 behauptet, und er hatte den Vornamen des „gewissen Fischer", der noch ungewiß war, erraten, da er die darin unbestimmte Überlieferung nicht durch Autopsie ergänzen konnte. Nottebohm konnte 1874 die Überarbeitung nur mehr als „angeblich" vermerken, wobei er den Vornamen „H." nennt, aber — offenbar nach Whistlings Handbuch (1817, S. 558) — das gestochene Engelhart-Fischer-Terzett spätestens 1815 datiert; wohl auch, weil jener Verlag unter dem Namen Eder nicht länger bestanden hat. Im Revisionsbericht der Gesamtausgabe ist die Fischersche Vorlage 1892 überhaupt nicht mehr genannt. Man glaubte einfach nicht mehr an die Möglichkeit, daß Kreißle recht hatte.

Das Heft des Verlages Eder — es kostete 2 fl. — ist bis heute in keinem gestochenen Exemplar wieder gefunden worden. Aber es liegt nun eine Kopie vor, die nach Papier und Schrift zu Schuberts Zeit entstanden ist. Auf der Steiermärkischen Musikausstellung 1923 in Graz war aus dem Nachlaß des ehrwürdigen Musikforschers und -Sammlers Hofrat Prof. Dr. Ferdinand Bischoff u. a. eine Abschrift in Klavierpartitur und Singstimmen zu sehen, die der Verfasser erst 1925 im handschriftlichen Kataloge (Nr. 298), verwahrt im dortigen Landesarchiv, angeführt fand. Das Stück ist den Veranstaltern der Ausstellung nicht aufgefallen, nachdem auch dem letzten Besitzer seine Bedeutung offenbar entgangen war. Durch besondere Umstände konnte der Sohn dieses Sammlers, Herr Universitäts-Professor Dr. Ernst Bischoff in Wien, das interessante Heft erst nach zwei weiteren Jahren zur Verfügung stellen.

Es ist betitelt: „Die Advokaten / von / Baron Engelhart. / Ein Terzet / mit Begleitung des Piano Forte / in Musik gesetzt / von / Anton Fischer." Ein Besitzvermerk nennt: „J. Hoffmann", der das Stück wohl selbst kopiert hat. Der Umfang ist 26 und dreimal 3 Seiten Querfolio. (Abdruck in der Beilage S. 69—76.)

Das Terzett Fischers ist bis zum Auftritt des Sempronius in F-dur $^4/_4$ gehalten, genau wie Schuberts erste Fassung. Es beginnt in „Allegro" (statt „Andante con moto"), geht dann beim Wechsel nach G $^2/_4$ in „Allegro vivace" über (bei Schubert „Allegro moderato") und schließt nach der kurzen Überleitung des wieder zweimaligen Solos „Kling-kling-kling" als „Andante amoroso" $^3/_4$ (bei Schubert „Andante").

Schubert ist nicht etwa nur durch den Text zu einem ähnlichen Rhythmus genötigt worden; er hat mit Tonart und Takt die Linien der Singstimmen im wesentlichen übernommen.. Dagegen macht sich seine Bearbeitung in der Klavierstimme, die nicht viel mehr als eine Sechzehntel-Figur der rechten Hand (Seite 2, Zeile 1 und 2) und gewisse einfache Kadenz-Wendungen übernommen hat, wirklich frei von dem Epigonentum der Vorlage, besonders in der zweiten Fassung. So abhängig z. B. Schubert im Entree des Sempronius bleibt: seine Melodie ist klarer. Im Folgenden wieder, wo die Abhängigkeit bis in die linke Hand der Begleitung geht, erscheint Schubert harmonisch reicher, sein Vortrag trotz des „moderato" bewegter, seine Deklamation stärker. Das zweite Solo des Sempronius erweist bessere Modulation, und so ist auch das Gewebe der Stimmen bis ins Andante durchaus zarter und persönlicher geworden. Am Ende kann man bei dieser Anlehnung des Knaben seinen Stil besser erkennen, als in manchem durchaus eigenen Frühwerk.

Man weiß, wie oft Schubert damals, schon 1811, einem besseren Vorbild nach- und vorstrebte: Zumsteeg. Die Gesamtausgabe hat in einem besonderen Anhang drei Lieder dieses Wegbereiters „als Muster zu Franz Schubert's gleichnamigen Gesängen" mitgeteilt (Hagars Klage, Die Erwartung, Ritter Toggenburg). Zu Schuberts Erstling „Hagars Klage" berichtet Josef v. Spaun: „Er wollte Zumsteegs Lied, das ihm sehr gefiel, in anderer Weise setzen." Es scheint, daß Schubert auch bei Reichardt einen solchen Versuch gemacht hat (Iphigenias Monolog", siehe Katalog Nr. 44, Franz Schubert, des Antiquariats V. A. Heck, Wien 1928, Nr. 6/5). Und in gewissem Sinne gehört auch das 1814 niedergeschriebene Gitarren-Quartett hierher, dessen Vorlage noch nicht gefunden wurde, das aber von Schubert offenbar nur durch die Cello-Stimme bereichert worden ist. (Vgl. die Besprechung in diesem Hefte.)

Der Anlaß mag dort wie hier ein sehr äußerlicher, geselliger gewesen sein. Freilich lag er diesmal noch im Konvikt, denn die Stiftlinge durften auch in den Weihnachtstagen nicht zuhause wohnen. Für eine Aufführung im K. k. Stadtkonvikte also dürfte Schubert Fischers Terzett bearbeitet haben, das ihm nicht als Vorbild, nur als Vorlage diente, und das wohl unter den Musikalien des Konviktes vorhanden war. Die Sänger, vielleicht auch schon kostümiert, mögen aus älteren Jahrgängen des Konvikts genommen worden sein, das ja auch Universitätshörer beherbergte.

Ein Rätsel bleibt es aber, warum Franz Schubert im Jahre 1827, nach 15 überreichen Jahren diese ephemere Bearbeitung als eigenes Opus stechen ließ, ohne Fischer und seinen Textdichter zu kennen. Es war in einer kurzen Diabelli-Periode seiner Verlags-Verlegenheiten. Und auffällig ist, daß Diabelli am selben Tage zwei Lieder in Heften herausgab, die schon als Beilagen einer Zeitschrift erschienen waren (op. 68 und 73, „Der Wachtelschlag" und „Die Rose"). Vielleicht hilft auch der Hinweis zu einer Erklärung, daß Lachner die erste Fassung des bearbeiteten Terzettes verwahrte, also wohl um 1825 geschenkt bekommen hatte, als Schubert — vielleicht aus einem neuen Anlaß — das Stück zum zweitenmal niederschrieb, natürlich mit Änderungen. Da uns seine Freunde, besonders Josef v. Spaun, keine Deutung gaben, wird dieses Rätsel wohl ungelöst bleiben.

* * *

Noch einiges ist aber von jenem Anton Friedrich Fischer zu sagen, der in Wien gelebt hatte und doch kein Landsmann Schuberts gewesen ist. Wir wissen aus einer handschriftlichen Biographie im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien etwas mehr von ihm, als man aus einzelnen Nachschlage-Werken lesen kann, deren Widersprüche hier nicht besonders aufgedeckt werden sollen.

Er war am 13. Jänner 1778 als Sohn eines Schullehrers geboren, zu Ried in Schwaben (dem Ried bei Neuburg an der Donau), bekam in Augsburg musikalische Unterweisung von seinem älteren Bruder, der dort Chorregent an der katholischen Kirche war, und ging mit 20 Jahren mittellos nach Wien. Zuerst fand Fischer als Musiker beim Theater in der Josefstadt ein Unterkommen, kam aber 1800 als Chorist zu Schikaneder auf die Wieden, noch ins Freihaus-Theater, wo er bald kleine Tenorpartien singen durfte. Infolge einiger Kompositionsversuche, die von ihm bekannt geworden waren (darunter vielleicht „Die Advokaten") avancierte er rasch zum Kapellmeister — neben Henneberg, Ignaz v. Seyfried und Roser —, aber auch zu einem der Hauskomponisten. Seine Laufbahn im neuen Theater an der Wien war kurz, da er schon 1808, am 1. Dezember, an Abzehrung verschied, 31 Jahre alt wie Franz Schubert. Wenn er auch kein „reicher Besitz" für die Tonkunst gewesen war, so hatte er doch mehr äußeren Erfolg in diesen zehn Jahren gehabt, als — vier Lustren später — dem Jungen beschieden war, der eben im ersten Semester des Akademischen Gymnasiums saß und dem er ein Terzett vererben durfte.

Seine eigene Abhängigkeit von Mozart, Cherubini, Méhul, Dalayrac u. a. soll so groß gewesen sein, „daß man ihm oftmals wirklich Plagiate vorwerfen konnte" (Bernsdorf). Aber seinen Arbeiten wird „große Formengewandheit und eine anmutige Empfindungsweise" nachgesagt (Mendel). Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien,

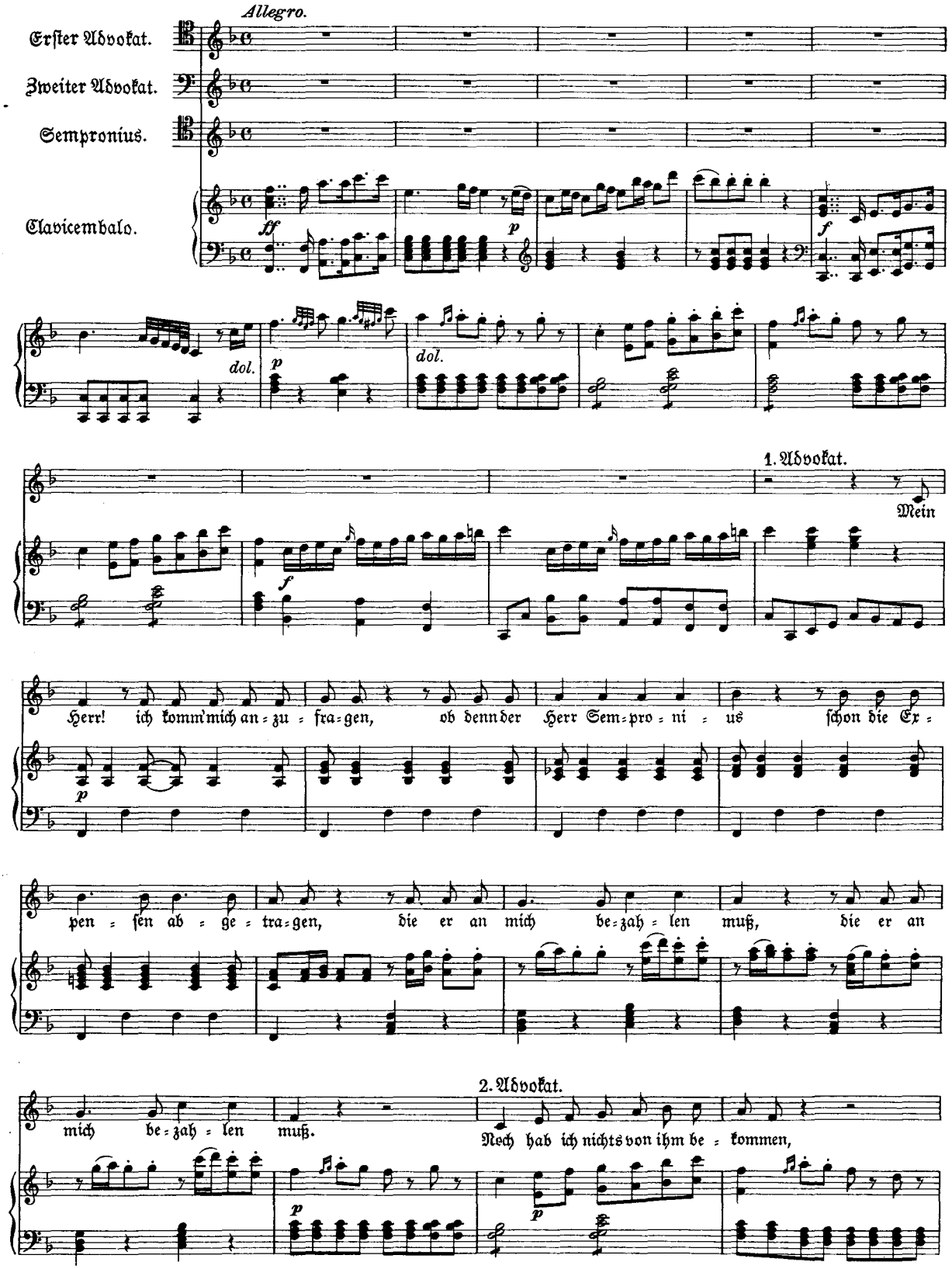
Die Advokaten

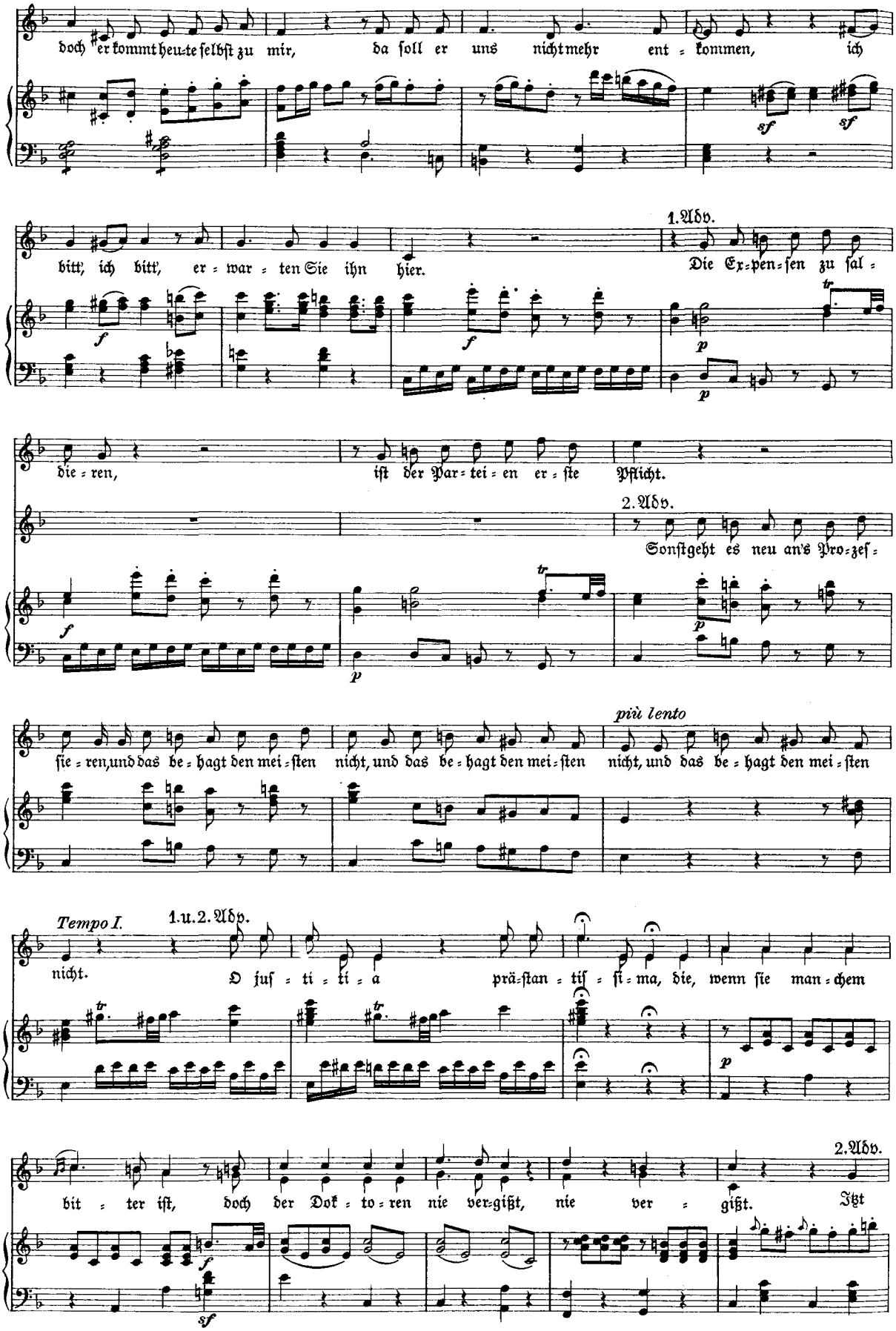
von Baron Engelhart

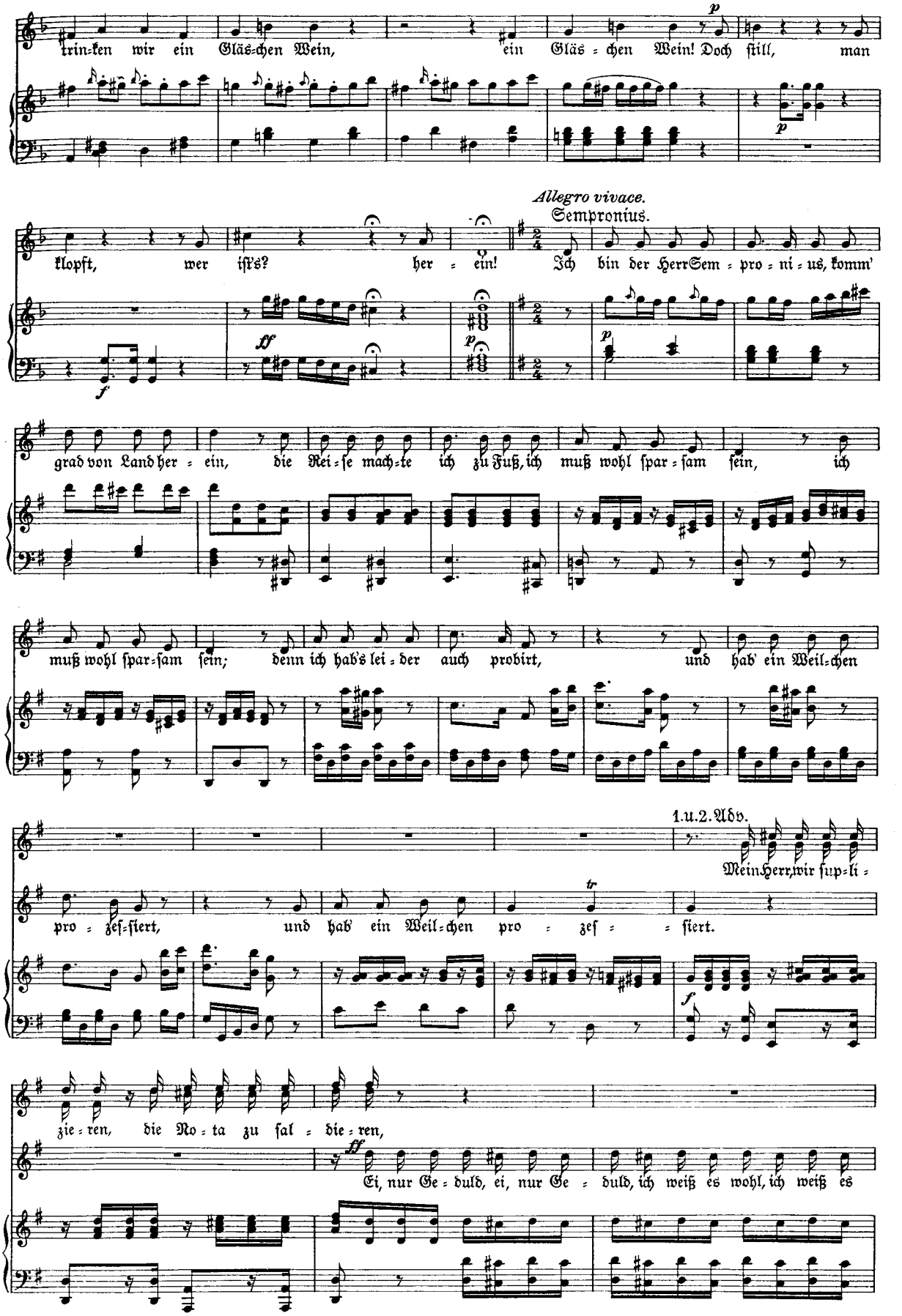
Ein Terzett

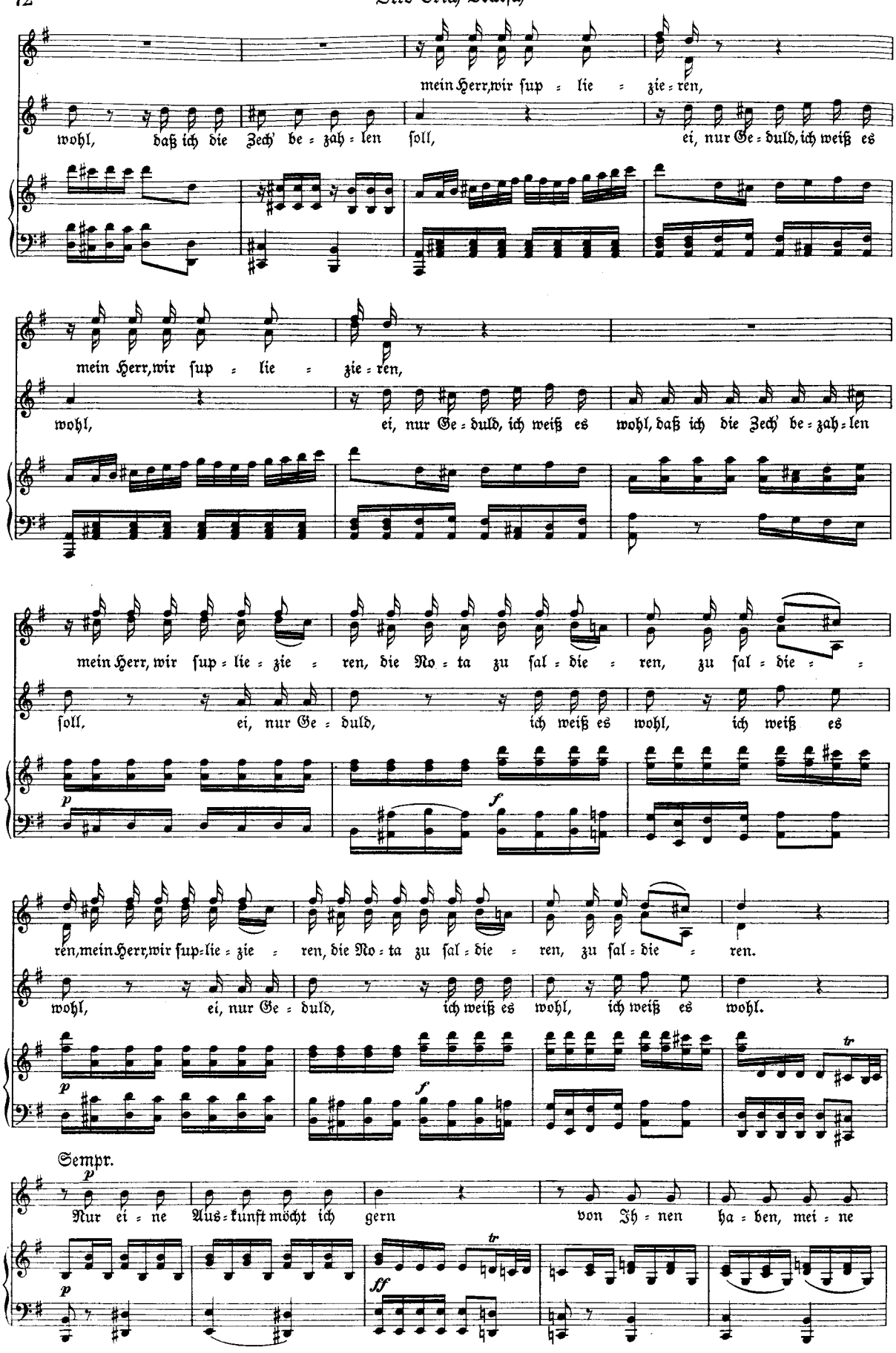
mit Begleitung des Piano-Forte in Musik gesetzt

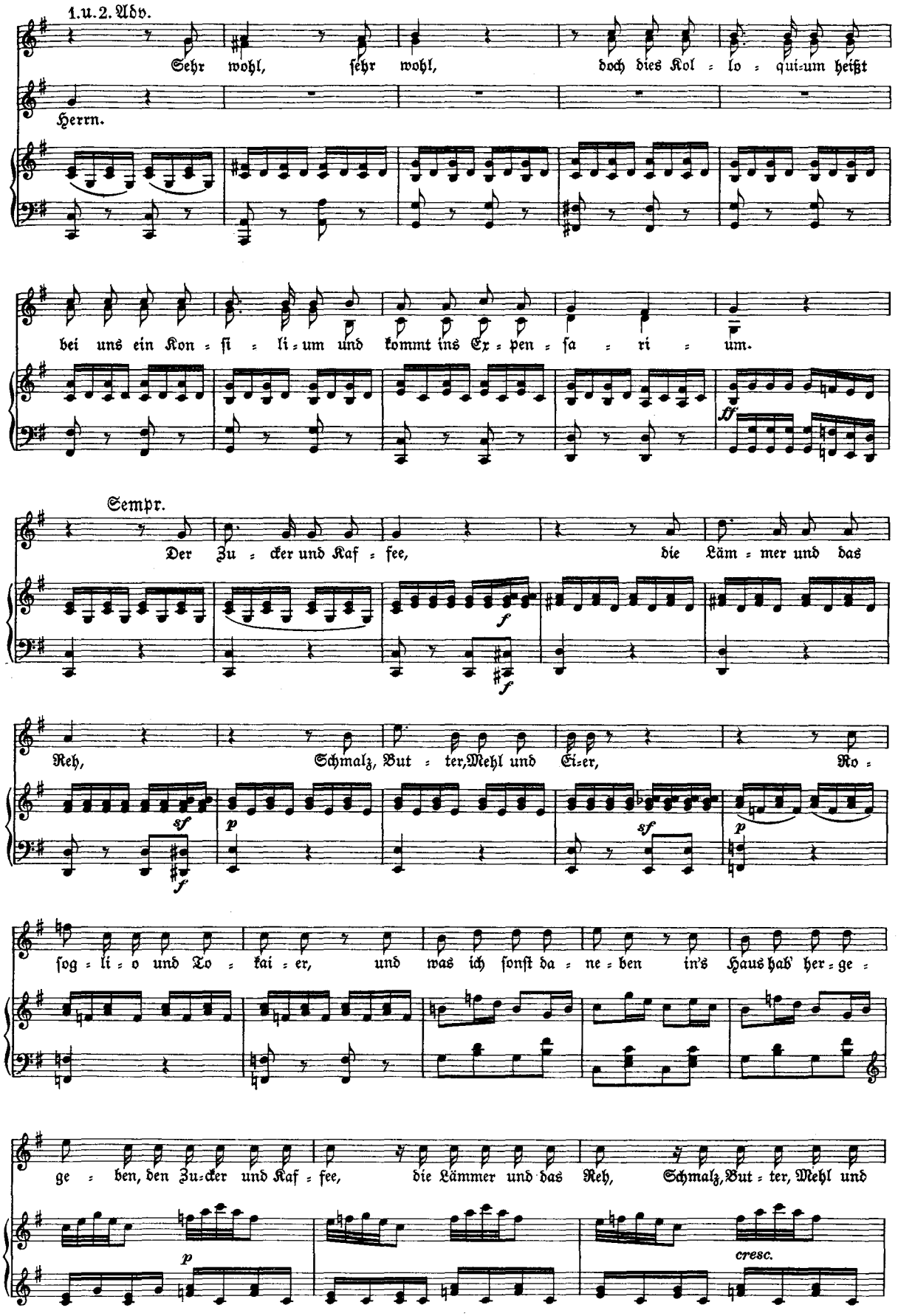
von Anton Fischer

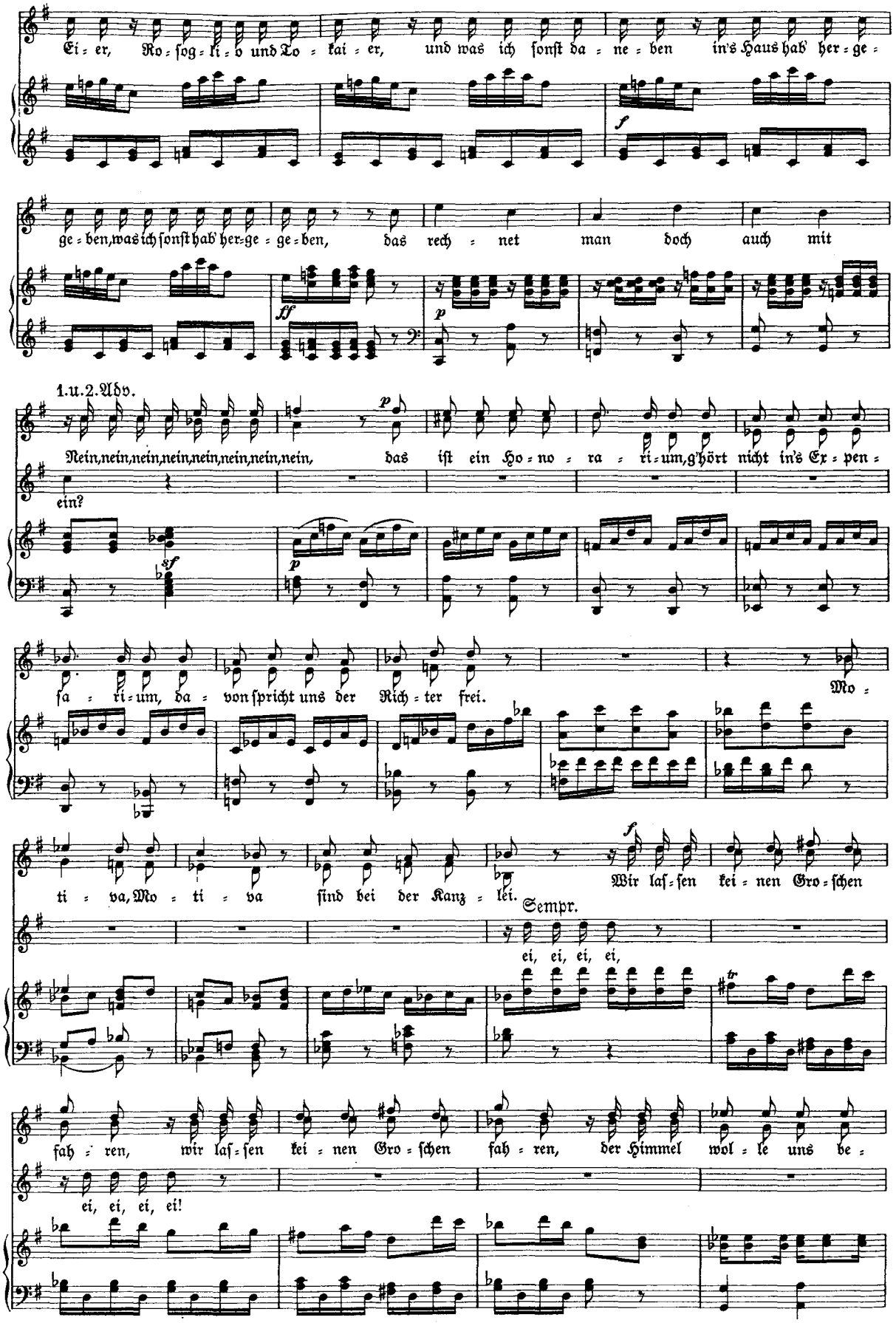



doch er kommt heu-te selbst zu mir, da soll er uns nicht mehr ent = kommen, ich
sf
sf
bitt', ich bitt', er = war = ten Sie ihn hier.
1. Adv.
Die Ex=pen=sen zu sal =
f
f
p
p
tr
die = ren, ist der Par = tei = en er = ste Pflicht.
2. Adv.
Sonst geht es neu an's Pro=zeß =
f
p
p
tr
più lento
sie = ren, und das be = hagt den mei = sten nicht, und das be = hagt den mei = sten nicht, und das be = hagt den mei = sten
Tempo I.
1. u. 2. Adv.
nicht.
O jus = ti = ti = a prä=stan = tis = si = ma, die, wenn sie man = chem
tr
tr
p
2. Adv.
bit = ter ist, doch der Dok = to = ren nie ver=gißt, nie ver = gißt. Itzt
f
sf


trin-ken wir ein Gläs-chen Wein, ein Gläs-chen Wein! Doch still, man
klopft, wer ist's? her-ein!
Allegro vivace.
Sempronius.
Ich bin der Herr Sem-pro-ni-us, komm'
grad von Land her-ein, die Rei-se mach-te ich zu Fuß, ich muß wohl spar-sam sein, ich
muß wohl spar-sam sein; denn ich hab's lei-der auch probirt, und hab' ein Weil-chen
1.u.2.Adv.
pro-zes-siert, und hab' ein Weil-chen pro-zes-siert.
Mein Herr, wir sup-li-
zie-ren, die No-ta zu sal-die-ren,
Ei, nur Ge-duld, ei, nur Ge-duld, ich weiß es wohl, ich weiß es


mein Herr, wir sup = lie = zie = ren,
wohl, daß ich die Zech' be = zah = len soll, ei, nur Ge = duld, ich weiß es
mein Herr, wir sup = lie = zie = ren,
wohl, ei, nur Ge = duld, ich weiß es wohl, daß ich die Zech' be = zah = len
mein Herr, wir sup = lie = zie = ren, die No = ta zu sal = die = ren, zu sal = die = =
soll, ei, nur Ge = duld, ich weiß es wohl, ich weiß es
p
f
ren, mein Herr, wir sup = lie = zie = ren, die No = ta zu sal = die = ren, zu sal = die = ren.
wohl, ei, nur Ge = duld, ich weiß es wohl, ich weiß es wohl.
p
f
tr
Sempr.
p
Nur ei = ne Aus = kunft möcht ich gern von Ih = nen ha = ben, mei = ne
p
ff
tr


1.u.2. Adv.
Sehr wohl, sehr wohl, doch dies Kol = lo = qui=um heißt
Herrn.
bei uns ein Kon = si = li = um und kommt ins Ex = pen = sa = ri = um.
ff
Sempr.
Der Zu = cker und Kaf = fee, die Läm = mer und das
f
f
Reh, Schmalz, But = ter, Mehl und Ei=er, Ro =
sf
p
f
sf
p
sog = li = o und To = kai = er, und was ich sonst da = ne = ben in's Haus hab' her = ge =
ge = ben, den Zu=cker und Kaf = fee, die Lämmer und das Reh, Schmalz, But = ter, Mehl und
p
cresc.


Ei = er, Ro = ſog = ki = o und Lo = kai = er, und was ich ſonſt da = ne = ben in's Haus hab' her = ge =
ge = ben, was ich ſonſt hab' her = ge = ge = ben, das rech = net man doch auch mit
1.u.2.Abv.
Nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, das iſt ein Ho = no = ra = ri = um, g'hört nicht in's Ex = pen =
ein?
ſa = ri = um, da = von ſpricht uns der Rich = ter frei. Mo =
ti = va, Mo = ti = va ſind bei der Kanz = lei. Wir laſ = ſen kei = nen Gro = ſchen
Sempr.
ei, ei, ei, ei,
fah = ren, wir laſ = ſen kei = nen Gro = ſchen fah = ren, der Himmel wol = le uns be =
ei, ei, ei, ei!

wah - ren, der Himmel wol - le uns be - wah - ren, denn unſ' - re Müh' iſt

nicht ge - ring, iſt nicht ge - ring. Fi - at juſ - ti - ti - a!

ff *f* *p dol.*

Sempr.

Kling, kling, kling, kling, kling, kling.

p *p* *pp ia*

Andante amoroso.

dol.

1. Adv.
Sempr. *p*
2. Adv.

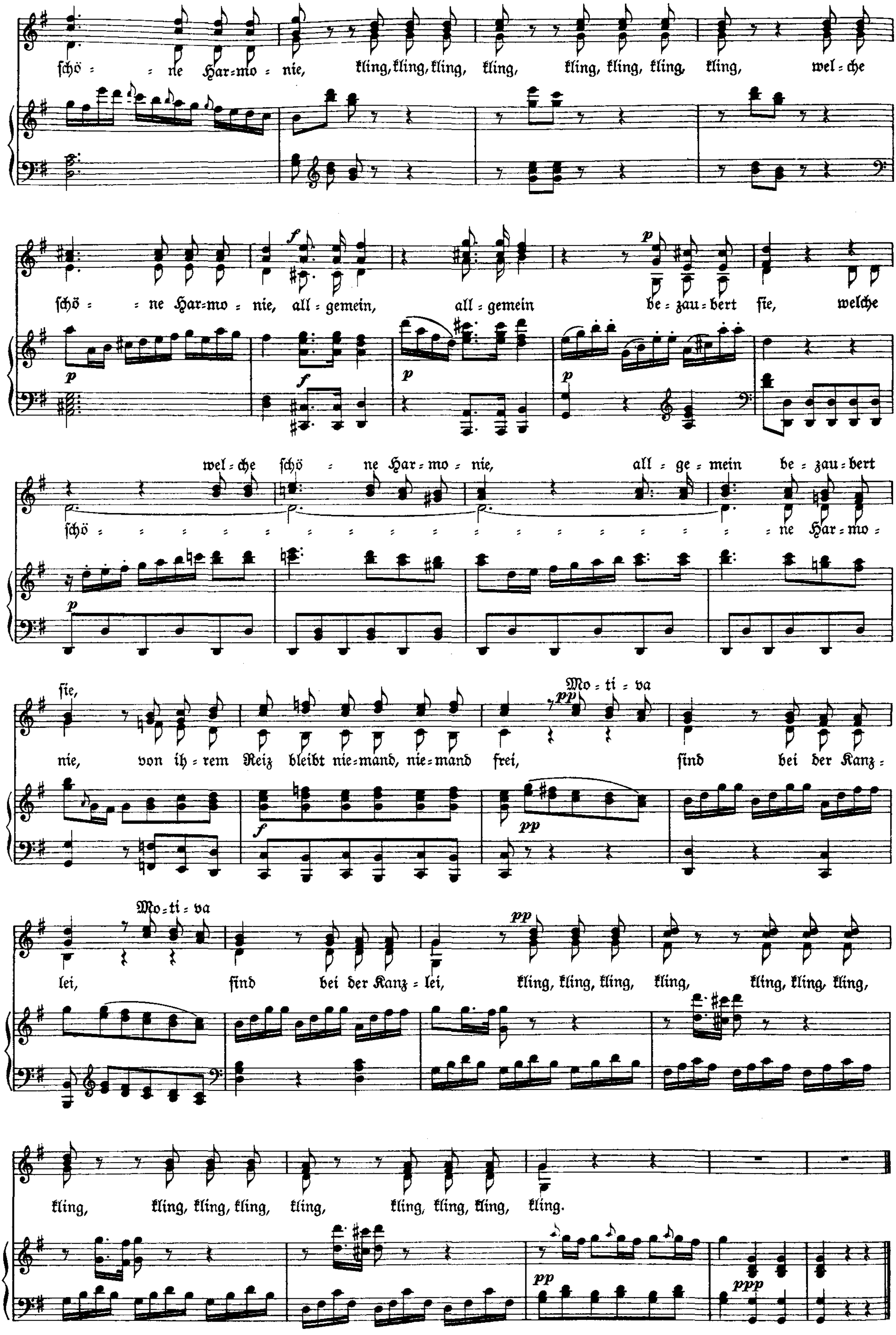
O juſ - ti - ti - a präſtan - tiſ - ſi - ma, o juſ -

tr *p* *p* *tr*

pp

ti - ti - a präſtan - tiſ - ſi - ma, kling, kling, kling, kling, kling, kling, kling, kling, wel - che

pp


schö = = ne Har=mo = nie, kling, kling, kling, kling, kling, kling, kling, kling, wel = che
schö = = ne Har=mo = nie, all = gemein, all = gemein be = zau = bert sie, welche
welche schö = ne Har = mo = nie, all = ge = mein be = zau = bert
schö = = = = = = = = = = = = = = = = = = ne Har = mo =
sie,
nie, von ih = rem Reiz bleibt nie=mand, nie=mand frei, sind bei der Kanz =
Mo = ti = va
Mo=ti=va
lei, sind bei der Kanz = lei, kling, kling, kling, kling, kling, kling, kling,
kling, kling, kling, kling, kling, kling, kling, kling, kling.

die ein Ölbildnis Fischers besitzt (Fachkatalog der Musikhistorischen Abteilung der Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen, Wien 1892, S. 474 f., Nr. 293) verwahrt ein scherzhaftes Melodram in seiner Handschrift. Reste seines Opernschaffens sind auch dort vor allem aber in der Musiksammlung der Nationalbibliothek zu finden. Es werden ihm zwei ungenannte Gelegenheits-Kantaten zugeschrieben, eine Kinderoperette (vielleicht „Der Abend vor der Hochzeit" in Berlin), ferner die Oper „Die arme Familie" und die Pantomime „Der wohltätige Genius". Wenn man bedenkt, daß Fischer kein rechter Eigenname ist und daß die Familie des berühmten Bassisten Ludwig Karl Fischer öfters in Wien sich aufhielt, was durch deren Kompositionen zu Verwechslungen führte; wenn man endlich die kurze Wirkungszeit Anton Fischers berücksichtigt, so wird man ihm aber kaum mehr als folgende Werke zuteilen können: zwei Messen aus der Augsburger Zeit (eine 1804 bei den Wiener Serviten in der Rossau aufgeführt); mehrere geistliche Lieder und Oden; „Die Zerstreuung der Sorgen", ein Lied mit Klavierbegleitung (bei Löschenkohl gedruckt), „12 Deutsche Tänze" und „12 Menuette" (Kunst- und Industrie-Comptoir), sowie „6 deutsche Lieder und 3 Canons für 3 Stimmen", die ebenfalls vor 1815 bei Eder erschienen (Whistling nennt auch hier keinen Vornamen).

Mit Ignaz v. Seyfried hat Anton Fischer zwei Kantaten geschrieben (vielleicht die oben gemeinten): „Die Rückkehr des Vaters" (Text von Josef v. Seyfried, 1806) und „Die Frauenwürde". Dann folgende Operetten und Bearbeitungen, deren Aufführungsdaten nur z. T. gesichert sind:

„Johann und Röschen oder Der glückliche Rekrut", Oper, Theater in der Josefstadt, um 1799.

„Lunara, Königin des Chrystallengebirges" (nach anderen „des Palmenhaines"), Oper in 1 Akt, Text von Waldon (?), Theater auf der Wieden, um 1802.

„Die Entlarvten", komische Oper in 3 Akten von Emanuel Schikaneder (Fortsetzung der von Henneberg komponierten „Waldmänner"), Theater an der Wien, 19. März 1803.

„Die Scheidewand", Operette in 1 Akt, Text nach La Cloisson, von Josef Sonnleithner, ebendort, 2. Juni 1804, dann Kärntnertor-Theater (?).

„Der Schutzgeist", ein Kinder-Divertissement, Theater an der Wien, um 1804.

„Raoul, der Blaubart", große Oper in 3 Akten, nach Mich. J. Sédaine von H. G. Schmieder, Musik von Grétry, neu instrumentiert und durch Einlagen vermehrt; ebendort 14. August 1804. 27mal bis 1809, dann Theater in der Josefstadt 1813 und (?) Kärntnertor-Theater 1821[1].

„Die beiden Geizigen", Singspiel in 2 Akten, nach Ch. G. Fenouillot de Falbaire von Josef v. Seyfried, Musik von Grétry, wie oben, Theater an der Wien, um 1804.

---

[1] Der Sänger und Regisseur Sebastian Mayer, der Mozarts Schwägerin geheiratet hatte, ließ durch die Brüder Seyfried, Fischer und Castelli — wie dieser bezeugt — mehrere französische Opern für Wien ähnlich bearbeiten.

„Die Verwandlungen", Lustspiel mit Gesang in 1 Akt, nach dem Französischen des Segur, Kärntnertor-Theater, 1805 (zweifelhaft).

„Swetards Zauberthal", große Oper in 2 Akten von Schikaneder, ebendort 8. Juni (oder Juli) 1805.

„Die Festung an der Elbe", Operette in 3 Akten von J. F. Castelli, ebendort, 3. Mai 1806, 12 mal.

„Das Hausgesinde", Operette in 1 Akt, nach dem Französischen, ebendort um 1806, dann Kärntnertor-Theater 1814.

„Das Singspiel auf dem Dache", komische Oper in 1 Akt, nach Dumersans Idee von Fr. Treitschke, Theater an der Wien 1807[1].

„Das Milchmädchen von Bercy", Oper in 2 Akten, nach dem Französischen von Treitschke, Kärntnertor-Theater, 5. Mai 1808.

„Theseus und Ariadne", Oper in 3 Akten von M. Stegmayer, ebendort 1809.

Das letzte Werk wurde also schon nach dem Ableben Fischers gegeben; der anhaltende Erfolg wurde ihm aber, wie es scheint, noch von Neidern mißgönnt. Reichardt schreibt nämlich im 35. seiner „Vertrauten Briefe" aus Wien, 1. April 1809, von einem Besuche bei dem Klavierspieler und Komponisten Friedrich Stein, des berühmten Andreas Sohn, der seine Zauberopern nur schwer durchsetzte und im Monat darauf als 25jähriger starb: „Es kränkte ihn desto mehr, da er die mittelmäßigen Arbeiten eines verstorbenen Herrn Fischer und so manches andere mit großem Pomp und Aufwand aufführen sehen müsse." Der Schriftsteller Castelli, der in seinen Erinnerungen Fischer unter den Freunden vom Theater öfters nennt, ließ nach seim Tode ein Gedicht drucken: „Auf den Tod Anton Fischers, Kapellmeisters des k. k. priv. Theaters an der Wien", gedruckt bei Anton Strauß (ein Exemplar in der Sammlung Max Portheim, Wien). Einzelne Gesänge aus den genannten Opern erschienen im Klavierauszug: „Raoul" bei Johann Cappi in Wien, „Swetard" — Fischers größter Erfolg — bei Löschenkohl in Wien und bei Spehr in Braunschweig, „Die Festung" bei Löschenkohl und bei Cappi.

Von Anton Fischer, dem gewandten Bühnenkomponisten, weiß die Nachwelt nichts. Die posthume Entlehnung Schuberts überglänzt also ein vergessenes Grab. Das bescheidene Opus 74 aber ist nun geteilt in seiner Autorschaft. Und so fällt ein Strahl des Ruhmes auch dem unbewußten Mitarbeiter zu, ohne den Nimbus Schuberts zu verringern.

[1] Das „Singspiel am Fenster", komische Oper von Jouard (deutscher Text von Treitschke), aufgeführt im Kärntnertor-Theater am 17. Jänner 1806, ist angeblich auch von Anton Fischer eingerichtet worden.

Wege des Schubertschrifttums

Von

Willi Kahl, Köln

Zu den Verpflichtungen, die uns das kalendermäßige Feiern unserer großen Meister auferlegt, gehört von Fall zu Fall auch eine Gewissenserforschung über die bisherigen Wege und die künftigen Aufgaben des Schrifttums, das sich mit ihnen befaßt. Eine Frage der Verantwortung vor dem Gewissen unserer Zeit sind nicht nur die ungelösten Aufgaben der Schubertforschung. Wir tragen im Jubiläumsjahr, bedrängt durch die Fülle der Erinnerung an den Künstler, mehr als sonst wohl sozusagen mit an der Last einer Verantwortung von Generationen, sofern ihr Schubertschrifttum überhaupt jeweils Spiegel seiner Zeit, Gesinnungsäußerung, Bekenntnis war.

Das von der Forschung, zunächst im Sinne der schlicht biographischen Arbeit geschaffene und bewahrte Bild einer Künstlerpersönlichkeit kann, ja muß irgendwie zeitgebunden sein. Jede Zeitstimmung kann solche, untereinander oft sehr verschiedene Bilder prägen. Aber auch der umgekehrte Vorgang wird eintreten. Das Schrifttum kann einer Zeit ein bestimmtes Bild einer künstlerischen Persönlichkeit aufprägen, ja aufdrängen.

Es ist reizvoll genug, diesen Wegen innerhalb des Schubertschrifttums einmal nachzugehen. Dazu kommt für mich noch ein Antrieb mehr persönlicher Art. Das dürre Gerippe einer Schubertbibliographie, wie ich sie demnächst im Rahmen des von Otto Erich Deutsch herausgegebenen Schubertwerkes vorlegen werde, verlangt nach einer Belebung. Mußte ich dort auf den Typus der „Bibliographie raisonnée" grundsätzlich verzichten, so hoffe ich künftige Benutzer meiner Bibliographie nach dieser Seite hin wenigstens hier einigermaßen entschädigen zu können[1].

Schubert hätte beinahe schon zu Lebzeiten seinen Biographen gefunden. Es war im Jahr 1826, kurz ehe die beginnende Korrespondenz mit außerösterreichischen Verlegern ihm erfreuliche Anzeichen wachsenden äußeren Ruhmes brachte. In Wien war seit Ende 1825 ein Schubertbild im Handel, ein Stich von Johann Passini nach dem Aquarell von Wilhelm August Rieder: „Der geniale Tonsetzer, der Musikwelt rühmlichst genug bekannt, welcher besonders mit seinen Vokal-Kompositionen seine Zuhörer so oft entzückte"[2]. Am 14. März 1826 tagte ein Komitee für Biographie und Bibliographie der Gesellschaft der Musikfreunde[3]. „Leopold Sonnleithner liest ... ein Verzeichnis mehrerer Tonkünstler ab, deren Biographie nach und nach von den Mitgliedern dieses Komitees geliefert werden dürfte; und zwar ... Schubert." Als Biograph

[1] Die Grundgedanken dieser Arbeit behandelte meine Kölner Antrittsvorlesung am 9. Juni 1923.

[2] Anzeige von Cappi und Kompagnie bei O. E. Deutsch: Franz Schubert, Die Dokumente seines Lebens und Schaffens, Bd. 2, 1, 1914, S. 294, Nr. 624. „Dieser Stich war entscheidend für die allgemeine Vorstellung von Schuberts äußerer Gestalt und für die meisten erschienenen Schubert-Bildnisse" (ebenda Bd. 3, 1913, Anh. S. 2, Anm. zu S. 10). Man beachte, wie schon gleich dieser eine Weg zu Schuberts Popularität mit der für die Folgezeit so verhängnisvollen einseitigen Bewertung des Liederkomponisten beginnt. Dazu H. Kölitzsch, Franz Schubert in seinen Klaviersonaten, 1927, S. 158 f.

[3] Deutsch a. a. O., Bd. 2, 1, S. 322, Nr. 655.

wurde der Hofkriegsbeamte Dr. Johann Baptist Jenger bestimmt[1], der Schubert seit 1817 nahestand. Die Frist von 3 Monaten für die Ablieferung der Biographie verstrich, ohne daß Jenger, der am 21. Juni wohl nochmals gemahnt wurde[2], etwas zustande brachte. Dann verlautete nichts mehr von der Sache.

So hat Schubert wie auch Beethoven die erste ihm gewidmete Biographie nicht mehr erleben dürfen. Immerhin gab dessen Tod wenigstens den ersten Anstoß zu biographischer Arbeit[3]. Dem sterbenden Beethoven wurde selbst aus dem fernen Ausland größte Teilnahme entgegengebracht. Wie ganz anders ist es Schubert ergangen! An Beethovens Ende gemessen mag wohl sein Tod so recht als der Abschluß eines Lebens erscheinen, das sich stets fern der großen Welt abgespielt hatte. So setzt sich auch etwas von der Begrenztheit seiner irdischen Laufbahn im Nachklang seines Lebens fort und verleiht den Anfängen der Schubertliteratur von vornherein ein besonderes Gepräge. Das Ausland blieb nicht teilnahmslos, aber diese Teilnahme der großen Welt tritt fast ganz zurück hinter den Stimmen der engeren Heimat, die uns in mancherlei Nachrufen und poetischen Widmungen das Bild des früh Dahingeschiedenen festgehalten haben. In diesen Dokumenten hat recht eigentlich die Zeit des vormärzlichen Wiener Biedermeier ihr Schubertbild gezeichnet und der Nachwelt überliefert[4], ein lebensnahes, aber doch gerade deswegen oft begrenztes Bild, mit allzu verengter Blickrichtung gesehen.

Ohne schon als Schubertforschung im engeren Sinne in Betracht zu kommen, bietet dieser Nachklang zu Schuberts Leben ihr doch für alle Zeiten unschätzbares Quellenmaterial. Für die Möglichkeit der späteren Forschung, an diese Nekrologliteratur anzuknüpfen, fällt vor allem ein Umstand ins Gewicht. Im Monatsbericht der Gesellschaft der Musikfreunde vom Februar 1829 mußte Leopold v. Sonnleithner in seinem Nachruf auf Schubert[5] bedauern, daß dieser „zu seinem nächsten und vertrautesten Umgange, besonders in früherer Zeit, beinahe gar keinen Tonkünstler, sondern meist nur Künstler anderer Fächer wählte, welche wohl seinem Genius huldigen, aber ihn nicht leiten konnten". Sonnleithner denkt dabei an die Möglichkeit, daß „ein ausgezeichneter, erfahrener Tonsetzer" als Schuberts Berater im späteren Leben ihm vielleicht manches hätte geben können, was ihm seine Lehrer in der musikalischen Ausbildung schuldig geblieben waren. Indes gilt diese richtige Beobachtung Sonnleithners gerade auch für die aus der Feder der Freunde stammenden Nachrufe. Fachmusikalische Würdigungen des Komponisten waren von hier aus nicht zu erwarten. Greift man die bedeutsameren Nekrologe heraus, so ist ihnen die einseitige Betrachtung Schuberts als Liederkomponist gemeinsam. Über die sonstigen Bezirke seines

---

[1] Über ihn K. Kobald, Franz Schubert und seine Zeit, 1928, S. 443 f. Seine wichtigen Briefe an Marie Leopoldine Pachler-Koschak veröffentlichte erstmalig im Wortlaut O. E. Deutsch: Aus Beethovens letzten Tagen, Österr. Rdsch. Bd. 10, H. 3, 1906, S. 189—203.

[2] Deutsch, Fr. Schubert, Bd. 2, 1, S. 332, Nr. 677.

[3] J. A. Schlosser. Vgl. A. Sandberger, Zur Geschichte der Beethovenforschung und des Beethovenverständnisses (Ausgew. Aufs. z. Musikgesch. Bd. 2, 1924, S. 12).

[4] Alle diese Dokumente werden sich als Abt. „B. Nachklang" den von Deutsch schon herausgegebenen Dokumenten von Schuberts Leben anschließen.

[5] Dieser Nekrolog Sonnleithners wurde, z. T. in wörtlicher Übersetzung, von J. d'Ortigue (Rev. de Paris T. 30, Juni 1836, S. 271 ff.) zu seinem Schubertartikel benutzt, einem wichtigen Dokument der frühen Schubertpflege in Frankreich. Vgl. hierüber meine beiden Studien: Die Musik, Jg. 21, H. 1, 1928 und Ztschr. f. Mk. Jg. 95, 1928.

Schaffens, insbesondere die Instrumentalwerke, äußert man sich höchstens mit jener starken Zurückhaltung, die man sich schon deswegen auferlegen mußte, weil so viele Werke der Mitwelt noch gänzlich unbekannt waren und man sich auch bei den bekannt gewordenen ohne selbständiges musikalisches Urteil nicht so leicht auf eine allgemeine Wertschätzung wie bei den ins breite Publikum gedrungenen Liedern verlassen konnte. Im allgemeinen, um einmal bei der Würdigung der Lieder zu bleiben, bestätigt sich aus den Nekrologen durchaus, daß ein bestimmtes traditionell gewordenes Schubertbild, das die Instrumentalwerke außer acht läßt oder verkennt, sich gerade mit der Aufnahme der Schubertschen Lieder durch die Kreise des Wiener Vormärz herausgebildet hat, indem man aus ihnen, wie Kölbsch[1] sagt, vornehmlich „die wienerisch weiche Wehmut, den sinnigen, nie sehr tiefen Weltschmerz, das seelenfrohe Lächeln, kurz: Rührseligkeit und Empfindsamkeit der Biedermeierzeit, spezieller gefaßt die leicht hypertrophische, süße Melancholie Wiener Menschentums" heraushörte. Man vergleiche dazu die Worte in Bauernfelds Nachruf[2]: „... einen Hauptzug seines Wesens, seinen lebenslustigen Sinn und die echt österreichische Heiterkeit hätte wohl nicht ein jeder für den Grund- oder Leitton so unzähliger schwärmerischer und melancholischer Lieder gehalten." Aber man sollte dabei nicht übersehen, was wenigstens Sonnleithner (s. o.) und Josef v. Spaun[3] Zutreffendes über die Bedeutung des Schubertschen Liedes zu sagen wissen. „Höchste Originalität, ein tiefes poetisches Gemüt, überraschende Wahrheit des Ausdruckes, zartes Auffassen der leisesten Andeutungen des Dichters, feurige Phantasie, durch Hinneigen zur Schwermut gemildert, reizende, aber einfache Melodien, Fülle der Modulation und unerschöpfliche Neuheit in der Begleitung sind die vorzüglichsten Eigenschaften, welche sich in jedem seiner Lieder aussprechen", sagt Sonnleithner. Und für Spaun, der mit tiefer Ergriffenheit von der „Winterreise" spricht, ist Schubert wesentlich mehr als „der bequeme, gemütliche und gemütvolle Wiener Musiker der Zeit zwischen 1815 und 1848" (Kölbsch), als der er sonst wohl der Mitwelt erscheinen mochte. In Spauns Augen wächst Schubert doch wohl schon beträchtlich aus der Biedermeier-Umwelt heraus: „Für die große Menge freilich, welche durch Musik nur flüchtig unterhalten, nicht aber ergriffen und erhoben werden will, werden die Schubertschen Lieder immer nur geringen Reiz haben; um so tiefer aber werden sie stets auf jene wirken, für welche das Ohr nicht das Ziel der Töne, sondern nur die Schwelle ist, durch welche sie eindringen, um auf das Gemüt ihre wunderbare Gewalt auszuüben."

Im übrigen aber bleibt, wie gesagt, der Nekrologliteratur die Einseitigkeit, fast nur das Liedschaffen beachtet zu haben. In Übereinstimmung mit Spaun, auf dessen

---

[1] A. a. O. S. 158. Wenn Kölbsch in diesem Zusammenhang (S. 158, Anm. 7) das von mir (Der Wächter, Jg. 5, 1922, S. 21) im „Kreuzzug" festgestellte „Bekenntnis zum romantischen Weltgefühl typisch Eigendorffscher Prägung" nur als einen sporadischen Einzelfall in Schuberts Weltbild anerkennen kann, so darf ich wohl darauf hinweisen, daß ich a. a. O. doch auch eine konsequente Entwicklung durch Schuberts Liedschaffen hindurch zum Gehalt dieses Liedes mit mancherlei Vor- und Zwischenstufen festgestellt habe.

[2] Über Franz Schubert, Wiener Ztschr. f. Kunst usw. 9., 11., 13. Juni 1829.

[3] Über Franz Schubert, Österr. Bürgerbl. f. Verstand, Herz u. gute Laune, Linz 27., 30. März, 3. Apr. 1829. Einer freundlichen Mitteilung O. E. Deutschs zufolge, ist nicht Alb. Stadler, wie er bisher annahm, sondern Jos. v. Spaun der Verfasser dieses anonymen Nekrologs, den Spauns Schwager Anton Ottenwalt in Linz stilistisch revidiert hat.

Mitteilungen er sich ausdrücklich stützt, sagt Bauernfeld: „Ob die vorhandenen größeren Kompositionen Schuberts ausgezeichnet zu nennen seien, wird sich in der Folge zeigen, wenn vielleicht das Publikum mit mehreren derselben bekannt gemacht wird". Mayrhofer[1] gedenkt überhaupt nur der Lieder. Seine Erinnerungen sind die typischen Äußerungen des Freundes, der wohl Schuberts „Genius huldigen", zu seiner musikalischen Persönlichkeit aber weniger ein objektives Distanzgefühl als höchstens ein subjektiv bestimmtes Verhältnis gewinnen konnte. Die Vertonung eines Mayrhoferschen Gedichtes hatte einst den Dichter mit dem Komponisten bekannt gemacht, und schon so erklärt sich Mayrhofers einseitiges Interesse für den Liederkomponisten. Bezeichnend für den ganz persönlich gefärbten Bekenntnisstil dieser Mayrhoferschen Erinnerungen an Schubert ist ihr Ausklang: „mir war und bleibt Franz Schubert ein Genius, welcher mich mit angemessenen Melodien durch das Leben, bewegt und ruhig, wandelbar und rätselhaft, düster und licht, wie es ist, treulich geleitet". Dem breiteren Rahmen seiner Studie „Über Franz Schubert" entsprechend verweilt Bauernfeld noch mehr als Mayrhofer beim Menschen Schubert. Sein besonderes Verdienst ist es, schon damals, was er später[2] noch entschiedener tat, den Liedersänger vor dem beliebten Vorwurf mangelnder Bildung in Schutz genommen, seine geistige Persönlichkeit über seinem Musikantentum nicht übersehen zu haben.

Die Nachrufe waren verhallt. Vieles von Schuberts Lebenswerk, auch aus seiner Instrumentalmusik, erstand langsam aus der Vergessenheit. Die Rückwirkung auf das Schrifttum blieb nicht aus. Ein starker Anstoß erfolgte von Schumann aus, der im Winter 1838/39 bei Ferdinand Schubert in Wien den reichen Nachlaß des Bruders kennen lernte, die große C-dur-Sinfonie auffand und ihre Aufführung veranlaßte. Auf sein Betreiben veröffentlichte alsdann Ferdinand Schubert in der Neuen Zeitschrift für Musik 1839 eine Artikelfolge „Aus Franz Schuberts Leben" zugleich mit Abdruck wichtiger Dokumente (Briefe, Gedichte). Der Rang der Schumannschen Zeitschrift gab den schlichten Berichten Ferdinand Schuberts eine unerhoffte Resonanz.

In den nächsten Jahren tauchen allerlei biographische Pläne auf. Zunächst 1840/41 ein solcher von Anton Schindler, aus dessen Feder jedoch erst 1857 in der Niederrheinischen Musikzeitung „Erinnerungen an Franz Schubert" erschienen, eine wertvolle, wenngleich in mancher Beziehung recht fragwürdige Quelle[3]. 1842 erbat sich Ludwig Gottfried Neumann[4] in einem Aufruf[5] von der Öffentlichkeit

---

[1] Erinnerungen an Franz Schubert, Neues Arch. f. Gesch., Staatenkunde, Literatur u. Kunst, 23. Febr. 1829.

[2] Aus Alt- und Neu-Wien, Ges. Schr. Bd. 12, 1873, S. 79 f., zuerst: die Presse Apr. 1869.

[3] Jg. 5, Nr. 10, 11, 7., 14. März 1857. Dort S. 81 über Schindlers Zusage an einige Freunde Schuberts, die ihn um eine Biographie gebeten hatten. Sch. behauptet, seine Umfrage „bei verschiedenen in sehr engen Beziehungen mit Schubert gestandenen Männern in und außerhalb Österreichs" hätte ihn nicht mehr erfahren lassen, als ihm schon bekannt war. Eine Reise nach Wien, die Sch. sich ja leider auch für seine Beethovenbiographie versagen mußte (vgl. Ed. Hüffer: Anton Felix Schindler, 1909 [Diss.], S. 27 f.), hätte vielleicht eher zum Ziel geführt. Ungerecht und durch die Dokumente gründlich widerlegt ist die zur eigenen Rechtfertigung ausgesprochene Ansicht, in Schuberts Freundeskreis sei keine Erinnerung an das geistige Leben des Meisters haften geblieben. Sch. stand eben — und das hat noch in der Folgezeit verhängnisvoll gewirkt (s. u. S. 84) — seiner Aufgabe mit der vorgefaßten Meinung gegenüber, dieses Künstlerleben sei, auch im Geistigen, nur „gebahnte Fläche" ohne Berg und Tal gewesen. Vgl. auch unten S. 88, Anm. 6.

[4] Über ihn Wurzbach, Biogr. Lex. d. österr. Kaiserstaates Bd. 20, 1869, S. 275—76.

[5] Wiener Ztg. 22. Nov. 1842. Vgl. auch Allg. Wiener Musikztg. Jg. 2, Nr. 7, 15. Jan. 1842.

Material zu einer Schubertbiographie, die Bauernfelds und Mayrhofers Nekrologe, den handschriftlichen Nachlaß, Briefe, Fragmente und Erinnerungen der noch lebenden Verwandten zugrunde legen wollte. Als bescheidene Abschlagszahlung auf die geplante Biographie veröffentlichte Neumann im folgenden Jahre sieben Briefe Schuberts, darunter vier bis dahin unbekannte[1]. 1851 trug sich Liszt[2] mit dem Gedanken einer Schubertschrift, zu der ihm Löwy Material sammeln sollte. Vielleicht steht mit solchen Plänen auch Liszts Aufforderung an Anselm Hüttenbrenner in Zusammenhang, ihm seine handschriftlichen „Bruchstücke aus dem Leben des Componisten Franz Schubert" zu schicken[3]. Das geschah 1854, ohne daß Liszt geantwortet hätte. Hüttenbrenner glaubte, seine Abschrift sei verloren gegangen[4]. Die umfangreichsten Vorarbeiten dieser Jahre für eine Schubertbiographie, die aber auch nicht zustande kam, stammen von Ferdinand Luib[5]. Obwohl ein unausgeführter Plan, bezeichnet dieses Unternehmen doch auf den Wegen der Schubertforschung einen Punkt, bei dem der Betrachter verweilen muß. Eine typische Situation für die ältere Schubertforschung: Die Spuren dieses Künstlerlebens in der großen Öffentlichkeit sind fast verweht, soweit die Öffentlichkeit überhaupt an ihm Anteil genommen hatte. Man ist also auf die intimen Zeugnisse aus engstem Freundes- und Familienkreis angewiesen. Noch lebt eine größere Zahl von Zeitgenossen. Luib sammelt bei ihnen planmäßig und mit einem Eifer wie keiner vor ihm Material. Die Biographie kommt nicht zustande, und wiederum bestätigt sich, diesmal an einer umfangreichen Materialsammlung, was Deutsch beklagen muß[6], daß so oft „die Schubert-Forschung durch lange zurückgehaltene und inzwischen nicht selten verlorene Dokumente gehemmt und geschädigt worden ist". Was aus Luibs Materialsammlung sich erhalten hat[7], wird in dem den Erinnerungen an Schubert gewidmeten Band der Dokumentensammlung von Deutsch abgedruckt werden und einigermaßen für diese so planvoll vorbereitete Biographie Luibs entschädigen.

Den biographischen Plänen der vierziger und fünfziger Jahre folgte endlich in den sechziger Jahren die Tat, die erste Schubert-Biographie von Heinrich Kreißle von Hellborn, zuerst als „biographische Skizze"[8], dann in breiter Ausführung[9]. Kreißle stand seinem Stoff anfänglich mit beträchtlicher Resignation gegenüber. Aber die verschiedenen mißlungenen biographischen Versuche haben ihn nicht entmutigt. Ihn leitete vor allem „die Überzeugung, daß in nicht ferner Zeit bei dem allmählichen Heimgange der noch lebenden Zeugen von Schuberts äußerer Existenz eine Biographie

---

[1] In: Lebensbilder aus Österreich, hrsg. v. Andr. Schumacher, 1843, S. 218—31.

[2] Fr. L.s Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, hrsg. v. La Mara (Briefe Bd. 4), 1899, S. 105, Brief v. 3. Mai 1851 und S. 1157 Brief v. [11. Mai].

[3] A. Hüttenbrenners Erinnerungen an Schubert, mitget. v. O. E. Deutsch, Jb. d. Grillparzer-Ges. Jg. 16, 1906, S. 108.

[4] Ebenda S. 137, Brief H.s an Ferd. Luib v. 21. Febr. 1858.

[5] In der Deutschen Musikzeitung Jg. 3, Nr. 48, 1862, S. 376 wird ausdrücklich das Gerücht dementiert, Luib schreibe eine Schubertbiographie. Es handle sich nur um eine Materialsammlung.

[6] Fr. Schubert, Bd. 2, 1, S. II.

[7] Einiges wurde schon früher veröffentlicht, so u. a. 2 Briefe Anton Holzapfels an Luib (Jb. d. Grillparzer-Ges. Jg. 11, 1901, S. 286—99), 4 Briefe A. Hüttenbrenners an Luib (ebenda Jg. 16, 1906, S. 137—49).

[8] Franz Schubert. Eine biogr. Skizze. Wien: Typogr.-literar.-artist. Anst. 1861.

[9] Franz Schubert. Wien: Gerold 1865.

dieses Tondichters schlechterdings zu den Unmöglichkeiten gehören" werde[1]. Daß Kreißle aus dieser kritischen Lage, die sich seit Luibs Versuch nur noch zugespitzt hatte, endlich einmal den Ausweg fand, mit einer Biographie von dem vielen noch erreichbaren Material „zu retten, was zu retten war", muß als sein bleibendes Verdienst angesprochen werden. Angesichts dieser Leistung, die die Schubert-Forschung auch heute noch in vollem Umfange zu schätzen weiß, muß der Vorwurf fehlender philologischer Methode, den man Kreißle nicht ersparen kann, zunächst zurücktreten. Die heuristische Quellenarbeit ist, soweit es dem Verfasser möglich war, geleistet, aber in der kritischen versagt er. Kritiklos werden die vielen, von ihm selbst eingeholten Berichte und Mitteilungen verwertet. Dem Abdruck der Briefe und Tagebücher — um nur darauf hinzuweisen — fehlt jede philologische Gewissenhaftigkeit[2]. Eine wesentliche Änderung in dem vom Wiener Biedermeier des Vormärz geschaffenen Schubertbild ist unter solchen Umständen kaum zu erwarten, wenn natürlich auch zu Kreißles Zeiten eine einseitige Betrachtung Schuberts als Liederkomponist nicht mehr gut möglich war und seine Instrumentalwerke in dem Kapitel „Überschau der musikalischen Leistungen Schuberts" wenigstens äußerlich den Platz erhalten haben, der ihnen gebührt. Davon abgesehen ist es aber wichtig, festzustellen, daß nunmehr das hauptsächlich in der Nekrologliteratur in allen wesentlichen Zügen von seiner Wiener Biedermeierumgebung geprägte Charakterbild Schuberts von der ersten Schubert-Biographie übernommen, gewissermaßen sanktioniert und so in die Literatur eingeführt wird[3]. Mit besonderem Nachdruck betont Kreißle in Schuberts Wesen eine „tüchtige Dosis specifischer Wiener Gemütlichkeit", seine „Behäbigkeit", seinen „kindlich naiven Sinn", seine „Unbeholfenheit im praktischen Leben"[4]. Unbedenklich werden Schindlers Worte wiederholt: „In Schuberts Leben gab es nicht Berg, nicht Tal, nur gebahnte Fläche, in der er sich in stets gleichmäßigem Rhythmus bewegt. Auch sein Gemütszustand glich einer spiegelglatten Fläche"[5]. Nicht allzu hart sollte man über Kreißles Behandlung der musikalischen Seite seines Stoffes urteilen[6]. Einmal, weil sie im Gesamtplan seines Buches mehr die Rolle eines Anhangs spielt und dann, weil Kreißle selbst von diesem Kapitel sehr bescheiden denkt und seine Aufgabe wesentlich mit der biographischen Darstellung erfüllt sieht. Dabei denkt er sofort an die Möglichkeit, es könnte „Jemand, auf rein musikalischen Boden sich stellend, Lust und Muße finden, die an die Zahl von Eintausend hinanreichenden Kompositionen Schuberts kritisch zu zergliedern"[7].

---

[1] Vorw. der Biographie von 1865, S. V f.

[2] Dennoch erscheint Wurzbachs Urteil über Kreißles Buch (Biogr. Lex. d. Kaisertums Österreich, Teil 32, 1876, S. 98) fast ungerecht: Es sei das beste Muster dafür, „wie man eine Biographie nicht schreiben soll, und Alles darin, was er nicht aus Anderen mündlich oder schriftlich geschöpft, schal und matt, mitunter geradezu banal".

[3] In dem Maße, wie Kr.s Buch als erste Schubertbiographie alsbald zahlreiche Nachschreiber und auch Übersetzer (vgl. meine Bibliographie) fand, mußte sein Schubertbild unwiderstehlich in die Weite wirken.

[4] S. 260.

[5] S. 468 f.

[6] Friedlaender (Beiträge z. Biographie Fr. Schuberts, 1887, S. 11) nennt Kr.s Urteile „dilettantisch". Zum mindesten sind sie unselbständig, auf weite Strecken hin ganz von Schumann, Reißmann und anderen abhängig.

[7] Vorw. der Biogr. S. VI.

Einen ersten Schritt in dieser Beziehung unternahm August Reißmann[1], an dessen Buch „Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung" (1861) sich Kreißle in seiner Würdigung der Kompositionen Schuberts eng angeschlossen hatte. Mit Recht durfte Reißmann seinen „Versuch einer einheitlichen Darstellung der künstlerischen Entwicklung und Bedeutung des Meisters als einen ersten bezeichnen". Dazu war er in der glücklichen Lage, in die zahlreichen ungedruckten Werke durch das Entgegenkommen von Bibliotheken und Privatsammlern soviel Einblick gewinnen zu können, daß er sich nun als erster dem bis dahin fast unbekannten Jugendschaffen zuwenden und allenthalben auch die verschiedenen Fassungen Schubertscher Werke berücksichtigen konnte. Viele Notenbeispiele veranschaulichen die Darstellung[2], deren Hauptakzent Kreißle gegenüber durchaus auf der musikalischen Seite liegt. Wesentlich von hier aus wird dann auch von Reißmann das Gesamtbild Schuberts gezeichnet. Das traditionelle Bild seines menschlichen Charakters, wie es Kreißle aus den Anschauungen des Wiener Biedermeier übernommen hatte, erhält jetzt seine Abrundung aus einer Analyse der Werke heraus, und so wird auch Schuberts „kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung" umschrieben: „Mit Franz Schubert tritt die Romantik voll und ganz und allseitig auch musikalisch in die Erscheinung; erst er machte das romantische Ideal mit vollständigem Bewußtsein zum Objekt seiner künstlerischen Darstellung"[3]. Wir können erst heute übersehen, was diesem Reißmannschen Bild vom musikalischen Romantiker Schubert an Voraussetzungen fehlte, um es über eine billige Phrase hinaus eindeutig und unmißverständlich zu machen: Einmal der geistesgeschichtliche und dann der stilkritische Hintergrund, d. h. also Ergebnisse, die wir erst in allerletzter Zeit gewonnen haben und die für die Schubertforschung nur zum Teil fruchtbar geworden sind. Ich denke in diesem Sinne an die stilkritische Vorarbeit E. Kurths[4] und an die vielseitige Erörterung des Begriffs der Romantik in den letzten Jahren, aus der heraus uns heute Schubert nicht als der musikalische Romantiker schlechthin, sondern als eine bestimmte „Variation des romantischen Menschentyps" erscheinen muß[5]. Mögen die Mittel, mit denen Reißmann Schuberts Kompositionen analysiert und daraus das Bild vom musikalischen Romantiker gewinnt, seiner Zeit genügt haben, es war zum mindestens in seinen Formulierungen die Gefahr gegeben, dieses Bild zu schematisieren, klischeehaft werden zu lassen, und das um so mehr, als dieser erste Versuch eines musikalischen Gesamtbilds zunächst konkurrenzlos blieb und somit im Bereich namentlich des populären Schubertschrifttums autoritative Geltung gewinnen konnte. Besondere Gefahr ging

[1] Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Guttentag, 1873. Da hier die Wege der Schuberterforschung in erster Linie da gezeigt werden sollen, wo sie mit der Buchliteratur in die Weite wirkt und das Schubertbild im Allgemeinbewußtsein gestalten hilft, muß ich manche wertvolle (sämtlich in meiner Bibliographie nachgewiesene) Aufsätze übergehen, die sich etwa zwischen Kreißle und Reißmann, aber auch zu anderen Zeiten, mit Schuberts Persönlichkeit und Werken befassen. Auch die Buchliteratur soll nur in ihren allerwichtigsten Erscheinungen berücksichtigt werden, so daß auch hier manches von Wert vermißt werden mag.

[2] Noch heute sind die von R. gebrachten Proben der Quintett-Ouvertüre von 1811 (S. 28 f.), die in der Ges.-Ausgabe fehlt, die einzig erhaltenen Spuren des seither gänzlich verschollenen Werkes.

[3] S. 284.

[4] Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan, 1920.

[5] Kölitzsch a. a. O. S. 153 ff. Vgl. auch dessen Vortrag: Das Gestaltungsproblem in der Instrumentalmusik Franz Schuberts, Beethoven-Zentenarfeier, Internat. musikhistor. Kongreß 1927, S. 225

namentlich von Reißmanns Würdigung der Instrumentalwerke aus, die uns nach seinen Worten „die luftige, süß-schaurige Märchenwelt eröffnen und uns dort wieder einführen, wo wir in unserer Jugend so heimisch waren, und oft das höchste Kinderglück erlebten“[1]. Während wir heute gerade aus Schuberts Instrumentalwerken „das Bild des Romantikers mit dem unermüdlichen, tragisch vergeblichen Drang nach Gestaltung, der schrankenlos dem Erleben hingegebenen Haltung“[2] ablesen, ist ihr Sinn für Reißmann „Entrücktsein und Verweilen in einer romantisch verklärten Welt“. Es ist mit einem Wort jenes an sich schon verschwommene, bald aber noch mehr verwaschene Bild vom romantischen Meister, dessen Vorstellung die bei Reißmann immerhin noch einigermaßen plastische Deutung der Werke Schuberts im späteren Schubertschrifttum bis in die Gegenwart hinein[3] so oft zu einem billigen „ästhetischen Geplätscher“[4] hat werden lassen.

Ging unter Reißmanns Einfluß in der weiteren Schubertforschung die Deutung des Materials oftmals in die Irre, so gab er wenigstens für dessen Sichtung wertvolle Antriebe. Da er wie niemand vorher sich einen Überblick über Schuberts Lebenswerk, insbesondere auch über zahlreiche bis dahin unbekannte Werke verschafft hatte, sah er sich schon selbst veranlaßt, seinem Buch ein „Verzeichnis der gedruckten und der ungedruckten Compositionen von Franz Schubert“ anzuhängen, mit dem er manche Irrtümer Kreißles berichtigt. Die Zeit für ein thematisches Verzeichnis der Werke schien, je mehr Ausblicke sich auf dieses überreiche Schaffen eröffneten, gekommen. G. Nottebohm brachte ein solches 1874. Wenn es heute als veraltet gelten muß, so muß vor allem gesagt werden, daß die Zeit nach Vorliegen der Gesamtausgabe von Schuberts Werken einem solchen Unternehmen unbedingt günstiger gewesen wäre, wenn schon Nottebohm auch im Bereich des ihm Möglichen für die Folgezeit Brauchbareres hätte schaffen können.

Der Trieb zu sichten, der Forschung die materiellen Grundlagen zu schaffen, war aber im Schubertschrifttum einmal erwacht. Vielleicht als Reaktion des philologischen Gewissens auf manche ästhetisierende Abwege in der Schubertliteratur, vielleicht als nüchterne Erkenntnis, daß Kreißles Hoffnung, einmal „die an die Zahl von Eintausend hinanreichenden Compositionen Schuberts kritisch“ zergliedert zu sehen ohne gewissenhafte Sichtung dieser Masse von Werken eine Utopie hätte bleiben müssen. In diesem Sinne ist Konstant von Wurzbachs umfangreicher Schubertartikel in seinem Biographischen Lexikon des Kaisertums Österreich[5] zu bewerten, der einem in seiner Gesamtcharakteristik unselbständigen Hauptteil[6] bibliographische Anhänge (Werk-, Literaturverzeichnis u. a. m.) vom dreifachen Umfang folgen läßt.

Die entscheidende Wendung zur Arbeit mit gesicherter philologischer Methode vollzog sich in der Schubertliteratur mit dem Schubertartikel in George Groves „Dictionary of music and musicians“[7]. Diese gründliche und zuverlässige, vom Verfasser

[1] S. 301.

[2] Kölitzsch a. a. O. S. 159.

[3] Nach Dahms (1912) besonders auffallend wieder bei Kobald (1928).

[4] Kölitzsch a. a. O. S. 160. Es sei auf die von Kölitzsch ebenda Anm. 1 namhaft gemachten wenigen Versuche hingewiesen, außerhalb dieses verschwommenen Schubertbildes Züge seiner Tragik zu sehen. Aus den oben S. 85, Anm. 1 genannten Gründen muß ich mich hier mit diesem Hinweis begnügen.

[5] 32. Teil, 1876, S. 30—110.

[6] Hier wird wiederum einseitig der Liederkomponist gewürdigt.

[7] Vol. 3, 1882, 3. ed. by H. C. Colles, Vol. 4, S. 623 ff.

bescheiden „an imperfect sketch" genannte Darstellung ist mehr als ein landläufiger Lexikonartikel, sie ist die Arbeit eines Schubertspezialisten[1], der sich übrigens auch praktisch um die Schubertpflege in England höchst verdient gemacht hat. Auf beschränktem Raum versucht der Verfasser zum erstenmal im Rahmen einer Schubertbiographie die Überlieferung kritisch zu sichten und zu verschiedenen Problemen, wie sie sich aus Unzulänglichkeiten oder Widersprüchen der Quellen und der Literatur ergaben, persönlich Stellung zu nehmen. Manche Ergebnisse eigener Forschung sind hier niedergelegt und mit der Veröffentlichung von Material aus eigenem Besitz wertvolle Tatsachen ans Licht gefördert. Von einer entscheidenden methodischen Wendung kann man bei Grove allerdings außerhalb des Biographischen schon nicht mehr sprechen, trotz manch feiner Einzelbeobachtung bei der Würdigung der Werke. Hier leitet ihn die Begeisterung für seinen Gegenstand mehr als seiner heute meist veralteten Deutung des Schaffens gut tun konnte.

O. E. Deutsch hat einmal[2] von den gründlich verfahrenen Wegen der Schubertforschung gesprochen, so daß zuletzt „die Beschäftigung mit Schuberts Leben eine Art Geheimwissenschaft für wenige Forscher geworden" sei. Es kann Groves große Verdienste um die Schubertforschung nicht schmälern, wenn man feststellen muß, daß dieser Weg gerade bei ihm seinen Ausgang nimmt. Die Schuld lag höchstens nur deswegen auf seiner Seite, weil ein englischer Lexikonartikel in dieser Form einem breiteren deutschen Leserkreis für immer unzugänglich bleiben mußte. Anderseits wirkt innerhalb der engeren Schubertforschung Groves kritischer Sinn alsbald befruchtend und anregend. Hier knüpfte wenige Jahre später Max Friedlaender an, von dessen grundlegenden Arbeiten und Veröffentlichungen im Dienste der Schubertforschung in diesem Zusammenhang nur seine Dissertation „Beiträge zur Biographie Franz Schuberts"[3] erwähnt werden kann. Sie bringt zahlreiche Verbesserungen und Ergänzungen zu den bisherigen Darstellungen von Schuberts Leben und zu Nottebohms thematischem Verzeichnis, ferner auch zahlreiches neues Material zur Lebensgeschichte.

Von der Schubertliteratur zum Jubiläumsjahr 1897 war zu erwarten, daß sie als Ganzes mehr in die Breite als in die Tiefe gehen würde[4]. Der mit Grove beginnende Weg der Schubertforschung zur Geheimwissenschaft führt nicht über die breiten, zumeist recht ausgetretenen Flächen der Jubiläumsliteratur. Aber ein monumentaler Bau ragt jenseits dieser Ebene auf, der Abschluß der großen Gesamtausgabe von Schuberts Werken, an der seit 1888 zahlreiche Gelehrte und Künstler gearbeitet hatten. Dazu als wichtiges und heute unentbehrliches Instrument der Forschung die Revisionsberichte. Damit erreicht der von Reißmann, Nottebohm und Wurzbach beschrittene Weg ein vorläufiges Ziel. Der von ihnen unternommenen Sichtung schließt sich die Bereitstellung des Materials für die Forschung an. Es darf und muß freilich in diesen Zusammenhang betont werden, daß dieses Ziel nur ein vorläufiges, kein

[1] Es sei beiläufig auch auf die sonstigen wertvollen Beiträge Gr.s zur Schubertforschung aufmerksam gemacht (Nachweis in meiner Bibliographie). Vgl. Ch. L. Graves, The Life and letters of Sir G. Grove, 1903.

[2] Fr. Schubert, Bd. 2, 1, S. II.

[3] Berlin (1887): Haack.

[4] Zu den wertvollen Ausnahmen von diesem Gesamteindruck rechnet in erster Linie der Gedenkartikel von Jos. Bennet, The Mus. Times, 1. Jan. 1897, S. 12—15, dann als heute noch geschätztes Quellenwerk der Katalog d. Wiener Schubert-Ausstellung, 1897.

endgültiges sein konnte. Es ist schmerzlich sagen zu müssen, daß hinsichtlich der Vollzähligkeit der in die Gesamtausgabe aufgenommenen Werke sowie auch der Darbietungsmethode wenn nicht alles, so doch wesentlich mehr zu leisten durchaus im Bereich des Möglichen gelegen hätte. So erweist heute die Forschung im einzelnen mehr und und mehr, daß die Gesamtausgabe der Werke Schuberts modernen wissenschaftlichen Anforderungen nicht mehr zu genügen vermag[1], wenngleich sie als Ganzes eine unersetzliche Grundlage bleiben wird.

Für ihre erste Wirkung fielen freilich die Unzulänglichkeiten der Gesamtausgabe noch nicht ins Gewicht. Als Richard Heuberger 1902 seine Schubertbiographie[2] der Öffentlichkeit übergab, durfte er es als besonders günstigen Umstand bezeichnen, daß er als erster einer Würdigung der Werke in solchem Zusammenhang das Material der Gesamtausgabe zugrunde legen konnte, für die Schubertforschung damals wirklich noch „ein ungeheures, fast unbebautes Feld der Tätigkeit"[3]. Der bescheidene Versuch Reißmanns, an Hand der verschiedenen Fassungen in die innere Werkstatt des Meisters einzudringen, erhielt jetzt eine neue und ungleich breitere Grundlage. Jetzt erst eröffnete sich die volle Möglichkeit, vom nunmehr zugänglichen Gesamtschaffen aus im Schubertschrifttum das traditionelle, einseitig geschaute Bild des Liederfürsten zu überwinden. Heuberger hat im enggesteckten Rahmen seines Buches natürlich nur andeuten können, was hier zu tun war[4], aber er durfte einen wesentlichen inneren Fortschritt der Schubertforschung sehr wohl für sich in Anspruch nehmen, daß nämlich nun „das Gesamtbild des Meisters — der bisher üblichen Auffassung gegenüber — wesentlich anders, um gar vieles ernster, strenger ausfiel"[5]. Für die Wirkung des hier wenigstens in Einzelzügen berichtigten Schubertbildes[6] ist vor allem zu beachten, daß es für einen

---

[1] A. Orel, Fr. Schubert. Ein Künstler seiner Heimat, 1926, S. 98. An anderer Stelle (Fr. Schuberts „Sonate" f. Klavier, Violine u. Violoncell a. d. J. 1812, ZfM Jg. 5, H. 4/5, 1923, S. 210, 214 f., 216) macht Orel auf mancherlei Unzulänglichkeiten der G. A. aufmerksam, die z. B. von den Streichquartetten aus dem damals vorhandenen Material nur soviel veröffentlichte, „als zur Darlegung des Entwicklungsganges notwendig schien" (Mandyczewski im Rev.-Ber. zu Serie 5, S. 52). So entstehen auch außerhalb des Biographischen für die Werkforschung durch Zurückgehaltenes und inzwischen z. T. schon Verlorenes die in der Geschichte des Schubertschrifttums charakteristischen Schäden und Hemmungen (vgl. o. S. 83), bedauerlicherweise gerade von Seiten der G. A. her. Auf eine andere Einzelheit habe ich im AfM Jg. 3, H. 2, 1921, S. 120, Anm. 2 hingewiesen (verfehlte Methode beim Abdruck des ersten der 3 Klavierstücke von 1828, G. A. Serie 11 nebst Rev.-Ber.).

[2] Franz Schubert. Berlin, Harmonie 1902. (Berühmte Musiker. 14.) 3. Aufl., durchges. u. erg. v. H. Frh. v. d. Pfordten, 1920.

[3] Vorwort z. 1. Aufl.

[4] Das durch die neuen materiellen Grundlagen gegebene breitere Verweilen bei einzelnen Werken (meist mit vielen Notenbeispielen) hat für anderes sichtlich den Raum beschnitten. Daher der Eindruck ungleichmäßiger Auswahl des behandelten Stoffes.

[5] Vorwort z. 1. Aufl.

[6] Besonders zwei in der populären Schubertliteratur — jüngst wieder bei Kobald (1928) auftauchende — von jeher beliebte legendäre Züge werden von Heuberger durch die nüchterne Sprache der Tatsachen ersetzt: Das Gerede von der „unsterblichen Geliebten" Karoline von Esterhazy und die Phrase vom Schaffensrausch, deren Verbreitung ein durch Kreißles unkritisches Verfahren in die Schubertliteratur eingedrungenes Freundeswort, Vogls Ausdruck „clairvoyance", stark Vorschub geleistet hat (Kreißle S. 118 f.). Demgegenüber verweist Heuberger (S. 79 der 3. Aufl.) auf den Tatbestand erhaltener Skizzen.

Sehr lehrreich ist von hier aus ein Vergleich mit Schindlers Erinnerungen (Niederrh. Musikztg. Jg. 5, Nr. 10, S. 77), wo die landläufige Ansicht von den unvorteilhaften Längen namentlich der Schubertschen Instrumentalmusik (z. B. Berliner Musikztg. 30 Jan. 1850: „Auch in Schuberts schönsten sinfonischen, sonatischen und Trio-Sätzen sind öde Strecken voll Geklapper und Geschrei")

breiten Leserkreis gedacht war und hier zum mindesten gegenüber dem Durchschnitt der populären Schubertliteratur unbedingt neu sein mußte.

Was Heuberger hier geleistet hat, hätte das populäre Schubertschrifttum der nächsten Jahre ausbauen, es hätte das hier angedeutete Schubertbild festhalten, ausführen und verbreiten müssen. Eine Orientierung der volkstümlich gerichteten Literatur an einem höheren wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Standwerk über Schubert war nicht möglich. Bis heute fehlt uns dieses Gegenstück zu Spittas Bach, Chrysanders Händel, Jahn-Alberts Mozart, Thayer-Deiters-Riemanns Beethoven[1]. Indem das ausgehende 19. Jahrhundert der Schubertforschung die entscheidende Wendung zur philologisch-kritischen Methode hin brachte und mit der Gesamtausgabe erstmalig das Lebenswerk des Meisters in vollem Umfang zugänglich machte, zeigte sich doch schon bald, was noch alles an Kleinarbeit zu leisten war, ehe solche Ziele der Beethoven-, Mozart-, Händel- und Bachforschung auch für das Schubertschrifttum nur annähernd in greifbare Nähe rücken konnten. Dieser entsagungsvollen Kleinarbeit gehörten in der Geschichte der Schubertforschung wesentlich die Jahre nach Erscheinen des Heubergerschen Buches. Statt der fast in jedem Falle wichtigen und fördernden Einzelleistung kann hier nur der Gesamteindruck dessen festgehalten werden, was wir vor allem nach der biographischen Seite Otto Erich Deutsch und für die Werkforschung Ludwig Scheibler verdanken. Den zahlreichen Schubertstudien der beiden Forscher — von Deutschs großem Schubertwerk ist gleich noch gesondert zu sprechen — kann vielleicht kein größeres Lob gespendet werden als der Hinweis, daß es aussichtslos erscheinen mag, zu ihnen in einer Geschichte der Schubertforschung überhaupt schon historische Distanz als Grundlage für ein abschließendes Urteil zu gewinnen. Die Wirkung dieser Einzelarbeiten auf größere, zusammenfassende Darstellungen hat

---

durch Schindlers Überzeugung gestützt wird, es habe Schubert „die Kunst der Feile" gefehlt. Daraus konnte Sch. noch die Berechtigung ableiten, sich für Kürzungen bei Schubert einzusetzen. Sch. stützt sich darauf, daß Schubert den Freunden gegenüber sich nicht zu Verbesserungen verstehen wollte. Diese — gewiß authentische — Mitteilung vermag jedoch das aus den Skizzen erschlossene Bild von Schuberts Schaffensprozeß (vgl. hierzu vor allem die Ausführungen von Kölbsch a. a. O., S. 137 ff.) nicht ernstlich in Frage zu stellen. Man sollte die von Schindler überlieferte Äußerung Schuberts, er habe „zu solchen Korrekturen keine Zeit" auch einmal psychologisch im Zusammenhang verstehen. Schubert schloß damit „kurz und bündig", wie er es in solchen Fällen in gereiztem Zustand gewohnt war (vgl. Schindler a. a. O., S. 76), eine Diskussion ab, während deren ihn die Freunde unter Vorlage Beethovenscher Handschriften über Selbstkritik belehren wollten. Die Behauptung, er finde „das zuerst Niedergeschriebene ebensogut, als dessen Verbesserung" war im Augenblick wohl Notwehr gegenüber den ihn schulmeisternden Freunden, darf aber auch da, wo er einmal skizziert hat, geradezu als wichtiges Selbstzeugnis für Schuberts Schaffensstil bewertet werden. Kölbsch (a. a. O., S. 139) hat auf den tiefgreifenden Gegensatz zu Beethovens Skizzen hingewiesen: Schubert interessiert „letzten Endes nur das Gegenwärtige, Entstehende, der Klang, das Thema, weniger die zielhafte Verarbeitung, der Hinblick auf diese". Kein Wunder, daß die seiner Schaffensart wesensfremden Beethovenschen Skizzen zwar sein Interesse erregen, ihn aber nicht zur Nacheiferung anregen konnten, wie Schindler bedauernd feststellt. Schuberts Vorliebe für „das zuerst Niedergeschriebene" ist nichts anderes als jene Stellung zum Einfall als dem „Originellen im Sinne des Ursprünglichen", mit der Schumann in seinen Skizzen als Antipode Beethovens erscheint. W. Gurlitt, der diesen lehrreichen Vergleich zwischen Schumann und Beethoven durchgeführt hat (Robert Schumann in seinen Skizzen gegenüber Beethoven, Beethoven-Zentenarfeier, Internat. musikhistor. Kongreß 1927, S. 91 ff.) verweist auf die starke Lebensverbundenheit der Kunst Schumanns als echter „Hausmusik", auf den Hintergrund des „sächsischen vormärzlichen Kleinbürgertums". Ähnliche soziologische Voraussetzungen treffen für den Schumann verwandten Schaffenstyp Schuberts zu, nur mit anderer lokaler Färbung.

[1] Die Bedeutung des großen Schubertwerkes von Deutsch liegt in anderer Richtung.

in vielen Fällen erst begonnen, in vielen überhaupt noch nicht, in jedem Falle aber weiß der Kenner, daß auch die bescheidensten Beiträge Scheiblers und Deutschs sozusagen mit Energien geladen sind, die sich irgendwie, früh oder spät einmal in der Schubertforschung auswirken müssen. Wenn ich dabei des der Schubertforschung in hohem Alter, aber doch noch zu früh entrissenen Ludwig Scheibler gedenke, so darf ich wohl an dieser Stelle einer Genugtuung Ausdruck geben, die ich seinem literarischen Vermächtnis schon längst im stillen gewünscht habe, als ich in meinem Nachruf[1] etwas resigniert feststellen mußte, daß er „von Haus aus mehr Analytiker als Synthetiker war". Man vergleiche einmal an Hand von Kölzschs neuem Buch „Franz Schubert in seinen Klaviersonaten" (1927), wie vielseitig sich auch heute noch die Schubertforschung von den zahlreichen, weit versprengten analytischen Beiträgen Scheiblers angeregt fühlen kann.

Es liegt in derselben wesentlich in Kleinarbeit zersplitterten Richtung, die die Schubertforschung nach 1900 zunächst einschlagen mußte, wenn man sich, wo das Ganze vorläufig unerreichbar schien, zunächst Teilziele steckte mit einer Behandlung der Werke Schuberts nach Gattungen. Moritz Bauer, dem wir eine leider noch nicht abgeschlossene Würdigung der Lieder verdanken[2], hat einmal zusammengestellt[3], was hier bisher geschehen ist und was noch zu leisten wäre. Aber was auch geleistet wurde, eine Wirkung solcher Sonderuntersuchungen in die Weite, ein Fruchtbarwerden der Spezialforschung für das an breitere Kreise sich wendende Schubertschrifttum war vorerst nicht zu erwarten. Und so ist ganz von selbst in den Jahren nach 1900 „die Beschäftigung mit Schuberts Leben (in gewisser Beziehung auch mit den Werken) eine Art Geheimwissenschaft für wenige Forscher geworden"[4].

Es sei gestattet, den Begriff „Geheimwissenschaft" hier einmal recht weit und allgemein zu fassen. Zu allen Zeiten sah sich die Schubertforschung einem „Geheimnis" gegenüber. Man sah ein Künstlerleben, dessen äußerer Verlauf den Biographen nur spärliche Daten bot, ein Leben, mit Schindler[5] zu sprechen, „ohne besondere Ansprüche an die Gegenwart, mit äußerst bescheidenen Hoffnungen für die Zukunft". Noch 1887 mußte Friedlaender[6] gestehen: „Es mangelte und mangelt noch an Material für die Biographie", ein Zustand, dem eigentlich erst Deutschs Dokumentensammlung ein Ende bereitet hat[7]. Dieser menschlichen Erscheinung Schuberts, auf die man einmal[8] sehr sinnreich die Worte Jean Pauls angewandt hat: „Ich bin der Mühe nicht wert gegen das, was ich gemacht", diesem im Gedächtnis der Nachwelt zunächst nur mit wenigen greifbaren Zügen vorstellbaren äußeren Dasein muß ein geschaffenes Lebenswerk von kaum übersehbarer, erdrückender Fülle zugeordnet sein. Man möchte es kaum

[1] ZfM Jg. 4, H. 1, 1921, S. 64.

[2] Die Lieder Franz Schuberts. Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1915. Hier darf auch einmal ein Buch nicht ausgesprochen wissenschaftlicher Tendenz in Ehren genannt werden: H. Frh. v. d. Pfordten: Franz Schubert und das deutsche Lied, Leipzig: Quelle & Meyer 1915, 2. Aufl. 1920.

[3] Johann Mayrhofer, ZfM Jg. 7, H. 2, 1922, S. 79. Zu ergänzen durch einige wenige Arbeiten seit 1922 (vgl. meine Bibliographie).

[4] S. o. S. 87.

[5] a. a. O., S. 82.

[6] a. a. O., S. 6.

[7] Aber auch da noch (S. IV) die aufschlußreiche Gegenüberstellung: 61 Briefe von Schubert gegen etwa 1500 von Beethoven und 350 von Mozart.

[8] Deutsch: Fr. Schubert, Bd. 2, 1, Motto zur Einl.

glauben. Es will sich keine Gleichung von Leben und Werk, von Dasein und Schaffen zeigen. Hier liegt das Geheimnis, das Rätsel, um dessen Lösung sich Generationen von Biographen bemüht haben. Längst ehe die Schubertforschung im engeren Sinn eine Geheimwissenschaft zu werden drohte, lag über ihrem Stoff ein tiefes Geheimnis. Die Art, wie man sich mit diesem Geheimnis auseinandersetzte, bestimmte jederzeit — und damit greifen wir noch einmal auf seine Anfänge zurück — die Wege des Schubertschrifttums.

Die Resignation, mit der Kreißle zunächst seiner Aufgabe gegenüberstand, hatte sich vorher schon Schobers und Bauernfelds bemächtigt, als sie von einer größeren Biographie glaubten Abstand nehmen zu müssen, „weil sich dieser Tondichter, dessen äußere Existenz so ganz von alle dem losgelöst war, was geistig in ihm lebte und webte, nur aus seinen musikalischen Inspirationen darstellen und begreifen lasse“ [1]. „Es liegt in der Tat“, bemerkt Kreißle selbst dazu, „ein Körnchen Wahrheit in dieser Behauptung; — jede Biographie Schuberts wird wegen des Mangels an innigen Wechselbeziehungen zwischen innerem und äußerem Leben mehr oder weniger das Gepräge des Skizzenhaften an sich tragen, und die Aufzählung und Würdigung seiner künstlerischen Leistungen immerdar einen unverhältnismäßig großen Raum in Anspruch nehmen“. Das ist nun bei Kreißle keineswegs der Fall, indem das Schwergewicht seines Buches durchaus im Biographischen liegt. Aber das Geheimnis dieser von der Kunst so gänzlich losgelösten äußeren Existenz Schuberts [2] bleibt auch für ihn bestehen. Der erste Schubertbiograph nimmt es als Geheimnis hin, ohne sich um eine Lösung des Problems zu bemühen. Er ist auf den Vorwurf, seine Darstellung trage „mehr oder weniger das Gepräge des Skizzenhaften“ von vornherein gefaßt. Aber er hat auch — das ist an dieser Stelle besonders zu betonen — der Versuchung widerstanden, „dem Leser an Stelle der Wahrheit Phantasiestücke zu bieten“ [3]. Er hat damit geleistet, was wenige Jahre vorher der Dichter Bauernfeld für unmöglich hielt, als er 1857 Luib von seiner geplanten Schubertbiographie abraten wollte. Dieses Leben, meinte Bauernfeld damals, ließe sich „etwa nur in einer Art poetischer Schilderung“ darstellen [4].

Schon Kreißle [5] mußte auf zahlreiche „poetisch und gemütlich gefärbte ‚Phantasien‘ über Schubert“ hinweisen, deren Inhalt zum Teil nur geeignet war, „den Tondichter in einem ganz anderen Licht erscheinen zu lassen, als dies in Wirklichkeit der Fall war“. Er hat wohl nicht geahnt, wie gerade durch sein Buch, sogar trotz seiner Abwehr dieser Zweig des Schubertschrifttums weiter anschwellen sollte. Seine Resignation dem großen Geheimnis gegenüber und seine feste Überzeugung, als Biograph alle faßbaren Züge zu einem im wesentlichen nicht mehr zu erweiternden Bild gestaltet zu haben, wurden ein starker Anreiz, nunmehr nicht nur auf dem engeren Gebiet der Dichtung, sondern allenthalben im Bereich des Schubertschrifttums sich in „poetischer Schilderung“, in willkürlichen Kombinationen zu versuchen, wo die Dokumente nichts über die Zusammenhänge von Kunst und Leben bei Schubert aussagen wollten. Die Zeitstimmung war solcher Legendenbildung, die sich um die Entstehungsgeschichte Schubert-

---

[1] Kreißle a. a. O., S. V.
[2] Vgl. auch Kreißle, S. 483.
[3] Vorwort, S. IV.
[4] Deutsch: Fr. Schubert, Bd. 2, 1, S. I.
[5] Vorwort, S. IV.

scher Werke rankte, um nur ja „Wechselbeziehungen zwischen innerem und äußerem Leben" sichtbar werden zu lassen, denkbar günstig. Gerade das populäre musikalische Schrifttum stand ja verhältnismäßig lange noch im Banne jener romantischen Ästhetik, die Einheit von Kunst und Leben forderte. Man erwartete immer wieder, „daß hinter jedem guten Tonstück ein bedeutender Lebensvorgang stehen müsse"[1].

Mitten hinein in die Werkstatt solcher Legendenbildung führt uns ein 1879 zuerst ungenau[2], vollständig dann von Deutsch[3] abgedruckter Brief des Schriftstellers Johann Frh. v. Päumann (Pseudonym: Hans Max) vom 9. März 1874. Päumann berichtet, wie er für sein Liederspiel „Franz Schubert"[4] bei Kreißle[5] nach einer Anekdote aus Schuberts Leben gesucht habe, „aus der sich ein dramatischer Stoff gestalten ließe. Ich kam nun auf den Gedanken, die schönen Müllerlieder zum Mittelpunkt der kleinen Dichtung zu machen. Leider fand sich auch in diesen kein greifbarer Stoff vor; denn diese Lieder waren — nach Wilhelm Chézys Memoiren — in einer nichts weniger als romantisch-poetischen Umgebung, nämlich im Krankenhause, in dem Schubert eines Leidens wegen längere Zeit zubrachte, größtenteils entstanden. Ich sah mich nun genötigt, ganz meine Phantasie walten zu lassen, und so entstand die Fabel von der Flucht Schuberts aus Wien in die Hinterbrühl bei Mödling und die Fabel von der schönen Müllerin, für welche mir die reizenden Dichtungen Wilhelm Müllers einige Motive boten. Durch die Fabel der schönen Müllerin war, leicht begreiflich, die Szenerie geboten; die Handlung mußte sich in der Nähe einer Mühle begeben und doch durfte der Ort nicht zu weit von Wien abliegen". Man lese in Deutschs genannter Arbeit nach, mit welchen Mitteln die geschäftige Legendenbildung sich ihr Urbild der schönen Müllerin in der Höldrichsmühle bei Wien geschaffen hat. „Hier haben wir", heißt es in einem Zeitungsbericht[6], „die Anregungen, aus denen Schuberts herzige Müllerlieder erwachsen sind"[7]. Nun erschien Schuberts „äußere Existenz" doch nicht mehr so ganz losgelöst von seinem Schaffen. Das große Geheimnis war wenigstens für die Entstehung der Müllerlieder einmal enthüllt. Man berief sich auf Brahms, der einmal bei einem Besuch in der Höldrichsmühle meinte: „Hier könnten Schubert seine Müllerlieder eingefallen sein. Es ist gut, daß die Schubert-Forschung noch nicht so weit gediehen ist, um es uns zu beweisen"[8]. Es mag sein, daß Brahms von der Legendenbildung wußte und ironisch abwehren wollte. Aber man verstand seine Worte, wie das Weiterleben der Sage vom Urbild der schönen Müllerin in der Höldrichsmühle beweist[9], offenbar anders. Der „Wahrheit" gegenüber der „Dichtung" hat dann Friedlaender zu ihrem Recht verholfen in seiner

---

1 H. Abert: Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie, AfM Jg. 2, H. 3, 1920, S. 425.

2 Lokalanzeiger der „Presse", Wien, 8. Aug. 1879.

3 Das Urbild der „Schönen Müllerin" (Dichtung u. Wahrheit), 52. Jber. d. Schubertbundes 1925, wenig verändert u. d. T.: Schuberts Schöne Müllerin und die Sage von der Höldrichsmühle, Alt-Wiener Kalender 1917.

4 Orig.-Singspiel in 1 Akt. Musik m. Benutzung Schubertscher Motive v. Fr. v. Suppé, Wien Wallishauser 1879.

5 P. konnte damals (vor 1865) nur Kreißles biographische Skizze von 1861 benutzen.

6 Deutsches Volksbl., Wien, abgedr.; Lyra, Wien, 15. Jan. 1897.

7 Beiläufig sei erwähnt, daß eine dieser trüben Quellen sogar von einem Sohn Schuberts und der Frau Höldrich zu berichten weiß.

8 M. Kalbeck: Johannes Brahms, 3, 2, 1912, S. 434.

9 Noch 1913 weist Deutsch Spuren der Legende nach.

Schilderung von der Entstehung der Dichtung Wilhelm Müllers als Liederspiel für das Haus des Berliner Staatsrats v. Stägemann[1]. Dort ist auch das wahre Urbild der schönen Müllerin zu suchen: Die Tochter des Hauses, Hedwig von Stägemann, spätere Hedwig von Olfers. So bleibt als Tatbestand für die Schubertsche Komposition der Müllerschen Gedichte, was wir über ihre Entstehung seit Kreißle wußten und was noch durch einige andere Quellen ergänzt wird[2], im ganzen also, wie schon Päumann bemerken mußte, eine recht nüchterne Geschichte „in einer nichts weniger als romantisch-poetischen Umgebung".

Diese Legendenbildung, die dem überlieferten Schubertbild allenthalben fehlende Wechselbeziehungen des dürftigen äußeren Lebens zum überreichen Schaffen nachträglich einzufügen sich bemühte, mußte insbesondere darauf bedacht sein, die spärlichen Nachrichten über das Verhältnis des Künstlers, von dem ja kein einziger Liebesbrief erhalten ist, zu den Frauen so auszuschmücken, daß man auch von dieser Seite her sich als Hintergrund seiner Werke „bedeutende Lebensvorgänge" jederzeit vorstellen konnte. So entstand ein bald zum matten Klischee verblaßtes Bild: „Schubert als Stiefkind des Glücks", ein Bild, dessen Sentimentalitäten abgesehen von dem novellistisch so ergiebigen Stoff „Gräfin Karoline als unsterbliche Geliebte" vor allem durch Bartschs Schubertroman „Schwammerl" und anschließend durch das „Dreimäderlhaus" verewigt wurden.

Und nun die Reaktion des auf höhere Ziele bedachten Schubertschrifttums gegenüber solchen „poetisch und gemütlich gefärbten Phantasien über Schubert". Sie ist bei Grove deutlich sichtbar, in dem Bestreben, die künstlerische Entwicklung Schuberts von der Biographie scharf zu trennen. Das Geheimnis soll wieder Geheimnis bleiben. Je mehr dann das ganze Schaffen sich mit der Gesamtausgabe erschließt, desto größer erscheint der Abstand zwischen äußerem und innerem Leben, desto stärker der Zwang, sich nach der einen oder anderen Seite hin entscheiden zu müssen, für oder wider die Phantasie als Mittel, das große Geheimnis aufzudecken. Indem die ernste Schubertforschung den vielfachen Wirkungen der Legendenbildung entgegenarbeiten muß, verliert sie die Fühlung mit dem Nachleben Schuberts im Allgemeinbewußtsein. Aus der Wissenschaft um Schubert wurde, wesentlich bedingt durch das von der Legendenbildung getragene Schubertschrifttum, eine Art Geheimwissenschaft[3].

In dieser kritischen Lage hätte 1912 ein Buch die Brücke von der Geheimwissenschaft zur breiteren Öffentlichkeit hin schlagen sollen, Walter Dahms' „Schubert"[4]. Auf merkwürdigem Wege gelangte hier neues, wertvolles biographisches

---

[1] Die Entstehung der Müllerlieder. Eine Erinnerung an Frau von Olfers, Dt. Rdsch. Nov. 1892, S. 301—307. Man hätte wenigstens in der Einführung zu Friedlaenders Sonderausgabe der Schönen Müllerin (Peters 1924), die sich eingehend mit Müllers Liederspiel und Schuberts Vertonung befaßt, einen Hinweis auf die Legende von der schönen Müllerin in der Höldrichsmühle erwarten dürfen. Vgl. meine Besprechung dieser Ausgabe: ZfM H. 7, H. 4, 1925, S. 251.

[2] Zusammengestellt bei Deutsch: Das Urbild der „Schönen Müllerin" a. a. O.

[3] Es liegt wohl auch irgendwie in der Richtung dieser Geheimwissenschaft, wenn man sich (Ed. Hitschmann: Franz Schuberts Schmerz und Liebe, Intern. Ztschr. f. ärztl. Psychoanalyse Jg. 3, 1915, H. 5, S. 287—292) gelegentlich bemühte, den scheinbar fehlenden Zusammenhängen von Leben und Schaffen bei Schubert im Unbewußten nachzuspüren (psychoanalytische Deutung der Allegorie „Mein Traum").

[4] Berlin u. Leipzig: Schuster u. Loeffler 1912. Die späteren Auflagen (seit 1918) unter Wegfall des Bilderteils auch sonst an wichtigen Stellen gekürzt.

Material, gelangte u. a. auch der erste Versuch, Schuberts allegorische Erzählung „Mein Traum" zu deuten, aus der geheimen Werkstatt eines Forschers ans Licht. Aloys Fellner hatte in aller Stille Jahre hindurch Material zu einer Biographie gesammelt, auf dessen Auswertung er schließlich verzichtete. Statt dessen stellte er es Dahms für sein Buch zur Verfügung. Wenn man im Vorwort des Dahmsschen Buches liest, daß der Verfasser sich nun durch diese glückliche Fügung „im großen und ganzen eigener historischer Quellenarbeit" überhoben sieht, so hat Dahms damit schon selbst über seine Biographie das rechte Urteil gefällt. Das von der Forschung in stiller Arbeit bereitgestellte Material war unwürdigen Händen ausgeliefert[1]. Es wurde jener feuilletonistischen Musikschriftstellerei dienstbar gemacht, die für die ernstere Forschung in ihren Erzeugnissen kein Gewinn sein konnte, für breitere Leserkreise aber umsomehr von verflachender Wirkung sein mußte. Mit Recht konnte die einsichtige Kritik gerade angesichts dieses Buches die allgemeine Lage des damaligen Schubertschrifttums, die weite Kluft zwischen der Schubertforschung als Geheimwissenschaft und der populären Literatur in die Worte zusammenfassen: „So stehen wir denn zwischen Wissenschaft und Schwärmerei wartend in der Mitte"[2].

Die Lösung dieser Krisis bahnte die Schubertforschung selbst an. Sie erkannte in kluger Selbstbescheidung, daß das, was Dahms mit leichter Hand und feuilletonistischem Blendwerk ohne viel kritisches Gewissen versucht hatte, die Ergebnisse der bisherigen Schubertliteratur zusammenfassend zu verarbeiten, mit wissenschaftlicher Verantwortlichkeit zur Zeit noch gar nicht zu leisten war. „Arbeiten, und nicht verarbeiten" wurde daher der Leitspruch für das auf mehrere Bände berechnete Schubertwerk, mit dem O. E. Deutsch 1913 und 1914 die Schubertfreunde überraschte[3]. „Das Leben selbst in dem Mosaik seiner Dokumente" tritt uns hier entgegen. Das ist natürlich weniger als eine Lebensbeschreibung und doch wieder mehr, als alle Biographen bis dahin zu leisten imstande waren. Es ist das Gegenteil einer „Art poetischer Schilderung", aber es ist auch keine „Geheimwissenschaft" mehr. Die Geheimwissenschaft der Schubertforscher, soweit man von einer solchen sprechen konnte, leitet durch diese in ihrer Art einzigartige Dokumentensammlung ihre Arbeit in den breiten Strom des Schubertschrifttums über. Dem Schubertschrifttum wird damit neues Material, wird überhaupt das ganze Material erstmalig in bisher unerreichter Vollständigkeit in die Hand gegeben. Das ergibt ungeahnte Anreize, nach solchem „Arbeiten" nun auch den Stoff nach allen Seiten hin zu verarbeiten. Das bringt aber auch ein neues Maß bisher oft genug völlig ausgeschalteter Verantwortung. „Es wird", sagt Deutsch mit Recht, „jetzt leichter sein, über Schubert zu schreiben, aber schwerer, über ihn zu flunkern".

Von den Wegen des Schubertschrifttums war die Rede. Es wäre nun noch kurz zu zeigen, wie diese Wege in die Gegenwart münden[4]. Die Vollständigkeit der Doku-

[1] Schon die Art der Materialbenutzung erregte gleich bei Erscheinen des Buches berechtigten Anstoß. Vgl. besonders G. Schünemann: Eine neue Art biographischer Arbeit, Allg. Musikztg. 11. Okt. 1912, S. 991 f.

[2] Wolfgang Schumann in seiner Besprechung des Dahmsschen Buches, Neue ZfM, Jg. 80, Nr. 4, 23. Juni 1913, S. 49.

[3] Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens u. Schaffens. München u. Leipzig: G. Müller 1913 u. 14, 2, 1: Die Dokumente seines Lebens 3.: Sein Leben in Bildern.

[4] Die mir zumeist erst während der Drucklegung dieses Aufsatzes bekannt gewordene Literatur des Jahres 1928 konnte im allgemeinen nicht mehr berücksichtigt werden.

mente zu Schuberts Leben und Schaffen, wie sie Deutsch in seiner Sammlung erreicht hat, kann so leicht nicht mehr die Klage aufkommen lassen, es fehle an Material, den äußeren und inneren Verlauf dieses Künstlerlebens zu erfassen. Damit ist weiterer Legendenbildung im Schubertschrifttum gründlich der Weg verbaut. Freilich wird jene feuilletonistische Schubertliteratur nicht aussterben, die im Sinne des Dahmsschen Buches unentschieden zwischen „Wissenschaft und Schwärmerei" weiterwandelt, gestützt auf ein traditionelles, verwaschenes, abgegriffenes, in wesentlichen Zügen aber auch entstelltes Schubertbild.

Symptomatischer für die Art, wie die Wege des Schubertschrifttums in die Gegenwart einmünden, ist der Versuch zur „Errichtung eines modernen wissenschaftlichen Schubertbildes". Ich brauche auf das Buch von Hans Költzsch[1], das diesen Versuch auf der Grundlage einer stilkritischen Untersuchung der zweihändigen Klaviersonaten unternimmt, nur noch kurz einzugehen, weil das von ihm gesehene neue Schubertbild im Laufe dieser Darstellung schon mehrfach wenigstens in Umrissen sichtbar wurde. Es ist, um noch einmal kurz zusammenzufassen, „das Bild des Romantikers mit dem unermüdlichen, tragisch vergeblichen Drang nach Gestaltung, der schrankenlos dem Erleben hingegebenen Haltung und mit dem ganzen idealistisch-illusionistischen Überschwang eines solchen"[2]. Höchste Anspannung der Kräfte in einer Intensität und methodischen Sicherheit, wie sie die Schubertforschung bisher kaum erlebt hat, richtet sich hier auf das eine Ziel: Erkenntnis des Phänomens Schubert aus einer bestimmten Werkgruppe heraus. Indes, das muß gleich gesagt werden, bringt das Ziel auch schon eine Überspannung. Richtig und überaus fruchtbar ist die Erkenntnis, daß die Frage nach dem Romantiker Schubert eine „Gestaltungsfrage" ist. Aber mit der kategorischen Behauptung, „daß das musikalische Gestaltungsvermögen und die Gestaltungstendenzen Schuberts sich nicht im Lied konzentrieren, sondern in der Instrumentalmusik", wird sich die Schubertforschung künftig noch auseinandersetzen müssen[3]. Wenn es dagegen im Rahmen dieser Darstellung darauf ankommt, die Wege der Schubertforschung nicht so sehr da zu beleuchten, wo sie noch problematisch sind, als vielmehr ihre aufbauenden, zukunftweisenden Kräfte zu erkennen, so muß in Költzschs Buch immer wieder auf die Methode und in erster Linie nächst der stilkritischen Arbeit auf deren Vorbereitung im Eingangskapitel „Wegbahnung" hingewiesen werden. Hier stehen wir auf dem Wege jener gewissenhaften Schubertphilologie, die bei Grove und Friedlaender beginnt. Was dann Scheibler und Deutsch hierfür geleistet haben, wird jetzt fruchtbar. Blicken wir von Költzschs Buch aus in die Zukunft, so möchte man allen kommenden Untersuchungen der bisher noch vernachlässigten Schaffensbezirke wünschen, daß sie mit solcher Gewissenhaftigkeit für ihren Gegenstand philologische „Wegbahnung" betreiben und mit gleich erfolgreicher stilkritischer Arbeit zu neuen Erkenntnissen führen mögen.

[1] Franz Schubert in seinen Klaviersonaten. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1927. (Samml. musikwiss. Einzeldarstellungen, H. 7.)

[2] Ebenda S. 159.

[3] Vgl. R. Steglich: Das Vermächtnis Fr. Schuberts, Zeitschr. f. Musik Jg. 15, H. 11, 1928, S. 611. Neue Erkenntnisse für das Liedschaffen Schuberts gerade im Sinne der Gestaltungsfrage (u. a. auch auf Grund der Skizzen) bringt P. Mies: Schubert, der Meister des Liedes, 1928.

Die Bedeutung des Unisono im Schubertschen Liede

Von

Paul Mies, Köln a. Rh.

Bei den Arbeiten zu meinem Buche über Schubertsche Lieder[1], das im wesentlichen Formprobleme, den Zusammenhang zwischen musikalischer Formung und textlichem Inhalt, sowie die stilistische Entwicklung dieser Beziehungen behandelt, haben sich noch mannigfaltige Gesichtspunkte und Gedankengänge[2] ergeben, von denen die Bedeutung des Unisono bei Schubert hier kurz durchgeführt sei. Es handelt sich dabei also um solche Stellen, in denen das Unisono der Begleitstimmen allein (die Singstimme schweigt) oder der Begleitung und der Singstimme einen selbständigen Charakter hat. Auf die Selbständigkeit der Stelle kommt es hauptsächlich an, nicht auf die Länge; die Einsätze von Imitationen sind natürlich nicht hierher zu rechnen. Die Betrachtung dieser Stellen kann nun nach mehrfachen Gesichtspunkten erfolgen. Einmal nach ihrer musikalischen Stellung im Liedganzen; das Unisono kann als Einleitung, Zwischenspiel, Schluß, bei einzelnen Worten auftreten, es kann tektonische Bedeutung für den Aufbau des Ganzen gewinnen, es kann zum Begleitungsmotiv ausgestaltet werden im Sinne des Pittoresken[3], es kann schließlich die Liedmelodie selbst bilden. Eine andere Betrachtung geht vom Text aus und setzt das auftretende Unisono in Beziehung zum Ausdrucksgehalt. Das Unisono erweist sich da bei Schubert als Ausdrucksstilform ganz bestimmter Inhalte. Wesentlich dabei ist die Feststellung der begleitenden musikalischen Formungen wie Dynamik, Rhythmik, Melodik usw., welche die verschiedenen Ausdrucksgebiete gegeneinander abgrenzen. Schließlich läßt sich auch die Liedgattung (Ballade, bzw. Gedicht usw.) in Verbindung zu den Unisoni und ihrem Ausdruck folgen.

Ich wähle hier den Weg vom Textausdruck aus, der zugleich die Möglichkeit gibt, die übrigen angedeuteten Gesichtspunkte mit zu berücksichtigen. Unisonostellen häufen sich einmal dort, wo die Musik *tonmalerische Absichten* verfolgt. An Tonmalerei mit Hilfe von klanglichen Analogien kommen vor das Horn („Abschied", X[4] 586, „Romanze des Richard Löwenherz" VIII 501, „Jägers Liebeslied" VIII 515), das Pferdegetrappel („An Schwager Kronos" IV 263), das Beben, das Brausen des Wassers, das Sausen des Windes. Durch Bewegungsanalogien werden dargestellt Vorstellungen wie Springen, Werfen, Laufen, Jagen, Strömen usw. Der Komplex ist also an sich ziemlich umfangreich. Aber die musikalischen Formungen haben gewisse Gemeinsamkeiten: mit ganz wenigen Ausnahmen verwenden alle diese tonmalenden Unisoni schnelle Figuren, kräftige Rhythmen (gern den punktierten), sie

[1] „Schuberts Arbeit am Lied", Berlin 1928.

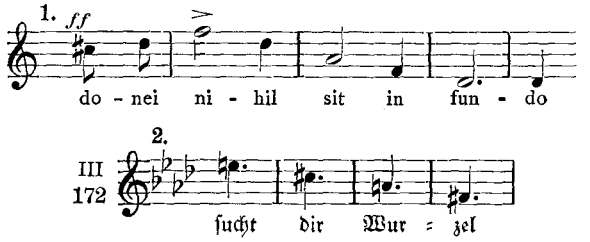
[2] Vgl. meine Arbeiten „Zwei Kompositionen F. Schuberts zum Gedicht ‚Der Gondelfahrer' von J. Mayrhofer" in Deutsche Sängerbundeszeitung 1927, Nr. 37; Vertonungen von Goethes „Nur wer die Sehnsucht kennt", ebenda 1928, Nr. 37; „Chortexte bei Schubert, Cornelius und Brahms", Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes 1928; „Der Werdegang von Schuberts ‚Gesang der Geister über den Wassern'" in Festblätter f. d. 10. deutsche Sängerbundesfest, Folge IV.

[3] Vgl. A. Schmitz, Das romantische Beethovenbild, S. 129 ff.

[4] Röm. Zahlen bedeuten die Bandnummer der Serie XX „Lieder und Gesänge" der kritischen Gesamtausgabe.

stehen meist in *f* oder *ff*. Eine kräftige und starke Wirkung ist ihnen so allen eigen. Die vorkommenden Figuren sind naturgemäß verschieden gestaltet. Aus ihnen entwickelt sich die Darstellung des Blitzes und der Felsen in zackiger Form, die gerade bei Schubert ziemlich häufig ist. Ich nenne Stellen aus „Adelwold und Emma" II 79 (vgl. Notenbeispiel 3), „Die Berge" III 180, „Heliopolis II" VII 405 (Nb. 5), „Gesang der Geister über den Wassern" op. 167, und ähnlich in dem frühen Entwurf dazu X 594.

Nur selten finden sich langsame Unisoni tonmalerischer Art. Eines davon enthält der Männerchor „Trinklied aus dem 14. Jahrhundert" mit deutlich leicht-parodistischer Absicht für das gewaltige Austrinken bis zum Boden; dann ist aus „Klage der Ceres" III 172 zu nennen die Stelle „sucht die Wurzel schier die Nacht", die allerdings auch mit einer später zu besprechenden Bedeutung des Unisono zusammenhängt, und ein Takt aus „Der Vater mit dem Kinde" VIII 514 mit dem Text „der

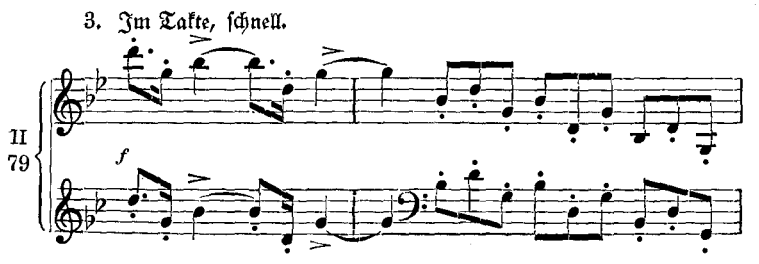


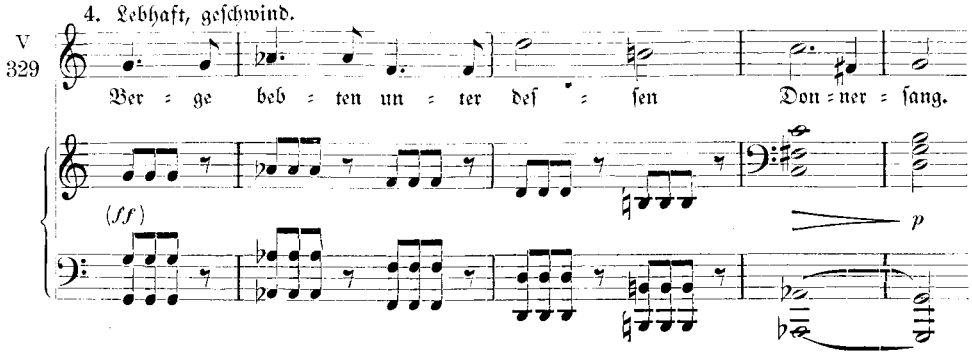
Vater beugt sich". Es ist lehrreich zu sehen, daß in allen diesen Fällen die Bewegungsrichtung „ab" dargestellt ist; mit ihr verbindet sich ein Absinken nicht nur in der Tonhöhe, sondern vielfach auch in der Tonstärke und langsameres Tempo. Aber es sind im wesentlichen nur diese beiden letzten Beispiele, denen die oben festgestellte kräftige Bedeutung der tonmalerischen Unisonostellen fehlt.

Noch eines ist fast allen derartigen Stellen gemeinsam: ihre musikalische Stellung im Liedganzen. Sie bleiben meist auf das Einzelwort beschränkt oder auf kurze, schildernde Zwischenspiele, malende Vorspiele usw. Als Beispiel gebe ich aus II 79 „Adelwold und Emma" das zweitaktige Zwischenspiel vor den Worten:

„Hergeführt auf schwülen Winden,
Muß ein Strahl die Burg entzünden",

und eine Stelle aus V 329 „Elysium"; die Darstellung vereint hier „Berge" und „Beben". Es ist bezeichnend, wie mit dem Unisono am Schluß auch die Tonstärke schwindet. Bedeutet die dargestellte Vorstellung etwas Wesentliches des textlichen

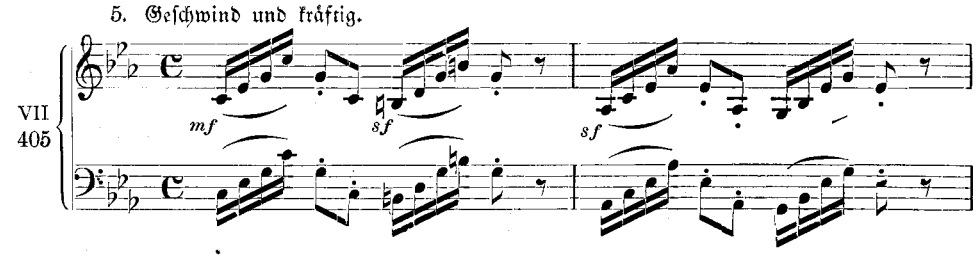




Inhalts, so entwickelt sich hin und wieder aus einem Unisonovorspiel das Begleitungsmotiv des ganzen Liedes im Sinne des Romantisch-Pittoresken. Es wird dann vielfach abgewandelt und verliert seinen Unisonocharakter. Das zeigen z. B. die beiden Entwürfe zu „Mahomets Gesang" (X 600) und „Johanna Sebus" (X 601). Beidemale setzt das Vorspiel — eine Darstellung des sausenden und strömenden Wassers — *f* in Unisonoläufen ein, um als laufende Sechszehntel den ganzen Gesang zu begleiten. Besonders in den Zwischenspielen nimmt die Begleitung ihren ursprünglichen Charakter mehrfach wieder an. Eine ähnliche Bedeutung nimmt das Unisonomotiv des Pferdegetrappels im Vorspiel von „An Schwager Kronos" (IV 263, 1816) an. Im allgemeinen aber gehören diese Beispiele einer späteren Schaffenszeit Schuberts an. Es wäre hier noch die großartige Entwicklung der Begleitung in VIII 405 „Heliopolis II" zu nennen, die ganz aus dem Vorspiel herausquillt. Der Text der ersten Strophe:

„Fels auf Felsen hingewälzet,
Fester Grund und treuer Halt,
Wasserfälle, Windesschauer,
Unbegriffene Gewalt"

zeigt alle die oben erwähnten Vorstellungen „Felsen", „Wasser", „Wind" vereint. Das Vorspiel faßt ihre musikalische Darstellung zusammen und kann so als Quell des Ganzen dienen.



Ganz selten gewinnt die tonmalerische Verwendung des Unisono thematische Bedeutung. In geringem Umfang ist das in X 586 „Abschied" der Fall, wo eine Art Hornmotiv die Abschiedsstimmung versinnlichen soll. Einen Grenzfall in dieser Richtung bildet IX 534 „Der stürmische Morgen". Die Vorstellungen des Stürmens, der flatternden Wolkenfetzen haben auch hier das Unisonomotiv des Vorspiels ge-

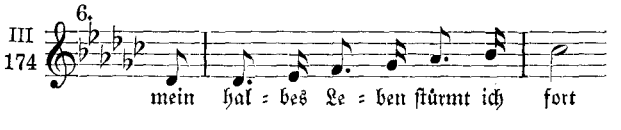
schaffen. Aber dies Motiv entwickelt sich nicht nur in die Begleitung hinein, wie bei den oben erwähnten Beispielen; es zieht auch die Singstimme zu sich, so daß große Teile des Liedes im Unisono von Singstimme und Klavier verlaufen. Mersmann hat einen Liedtyp[1] geschildert, dessen Entwicklung wesentlich auf Bewegungsenergien beruht. „Diese gewinnen so sehr an Eigenwert, daß die melodischen und thematischen Kräfte hinter ihnen zurücktreten". Wenn er von Schuberts „Wetterfahne" sagt: „Die in dem Vorspiel konzentrierten Bewegungsenergien werden zum Kraftzentrum des ganzen Liedes und durchdringen in gleicher Stärke die vokale und instrumentale Entwicklung des Liedes", so läßt sich das Wort für Wort auf das Lied „Der stürmische Morgen" übertragen. Es erscheint jetzt nicht zufällig, daß auch „Die Wetterfahne" von derartigen Unisonostellen durchsetzt ist, die vielleicht ebenfalls tonmalerischen Grund haben. Das Unisono zeigt eben deutlich, wie Harmonik, Melodik und Thematik zurücktreten gegenüber den bewegenden Kräften, die bei der Einstimmigkeit besonders scharf hervortreten.

Die tonmalerische Anwendung des Unisono ist also im wesentlichen an Einzelstellen gebunden und meist mit großer Tonstärke, kräftigem Rhythmus, schnellem Tempo verbunden. Dieses Unisono ist demnach *Ausdrucksstilform des Kräftigen*. Seine Verwendung im Liedganzen zeigen folgende Zahlen, die natürlich nur ungefähre sind:

Monodien	Balladen	lyr. Gedichte	Trinklieder
5	17	10	1

Die besondere Angabe der Trinklieder findet später ihre Rechtfertigung. Daß gerade Balladen und Monodien hervortreten, ist leicht verständlich. Die Mehrzahl der lyrischen Beispiele entstammt der Zeit nach 1819; die oben erwähnten musikalisch bedeutsamen gehören größtenteils hierher.

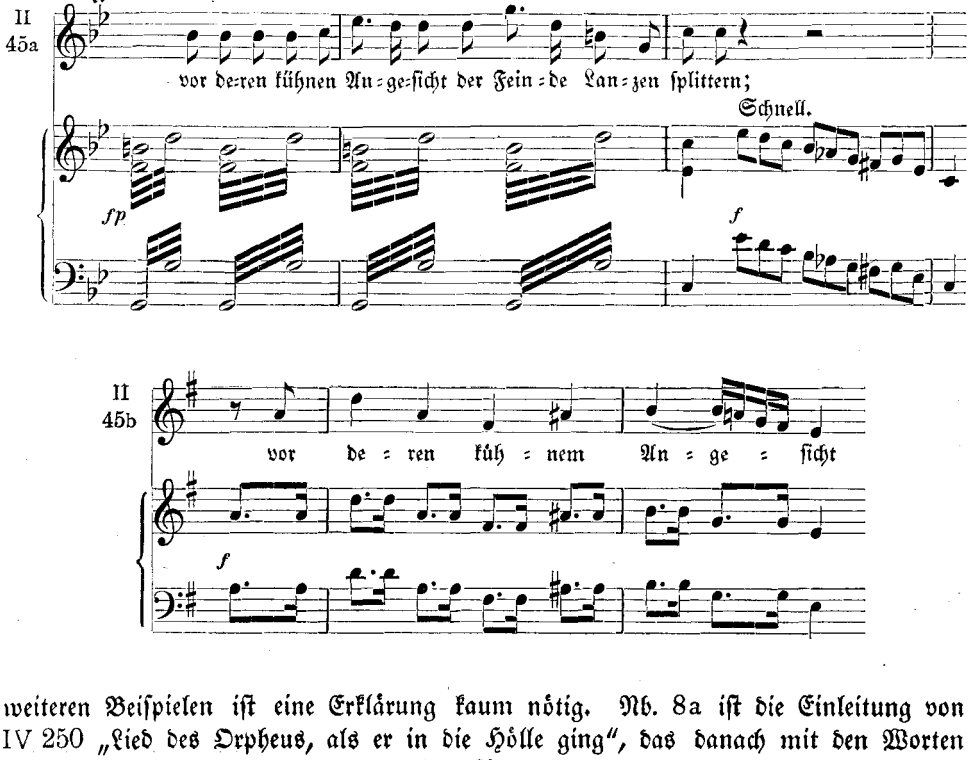
Den Übergang zu einer zweiten Gruppe Unisonostellen kann ein Takt aus III 174 „Geistesgruß" bilden. Gewiß kann dies Unisono durch eine tonmalerische Übertragung des Wortes „stürmt" erklärt werden. Zugleich aber hat man bei diesem Takte die Empfindung einer Bewegung, einer Geste. Und so hat eine umfangreiche Gruppe von Unisonostellen die Bedeutung von *dramatischen, meist pathetischen Gesten*.



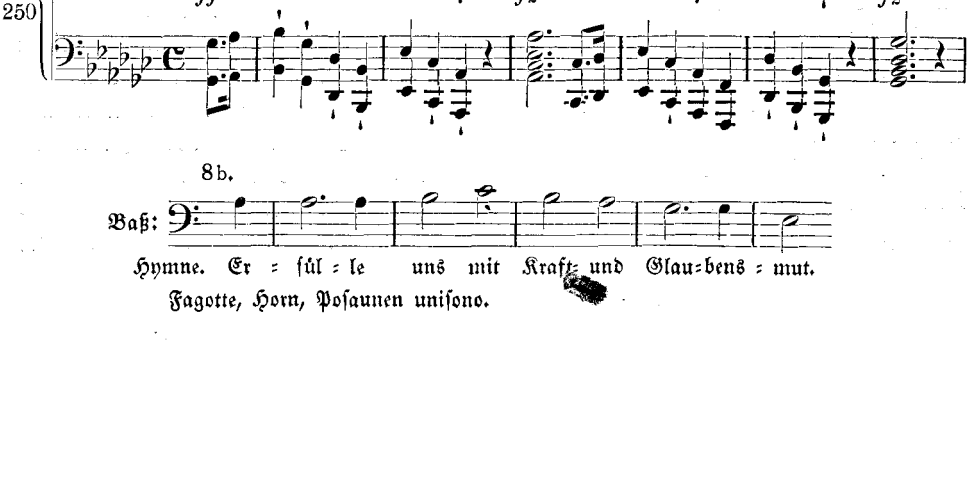
Mit der tonmalerischen Gruppe hat sie vieles gemein. Sie ist im wesentlichen auf Einzelstellen, Vorspiele usw. beschränkt; große Tonstärke, Verbindung mit kräftigen Rhythmen sind ihr eigen. Auch hier ist das Unisono als Ausdrucksform von kräftiger Bedeutung. Diese gestenhafte Gruppe läßt eine Scheidung in zwei Unterfälle zu. Bei dem ersten herrscht als melodisches Motiv der Durdreiklang vor. In mittelschnellem und schnellem Tempo ist dieses Unisono Ausdruck bei kräftigen, kühnen Stellen, in langsamem Tempo braucht Schubert es für den Ausdruck des Weihevollen gern im geistlichen Liede. Ein erstes Beispiel gebe ich aus der Ballade „Der

[1] Angewandte Musikästhetik, S. 580.

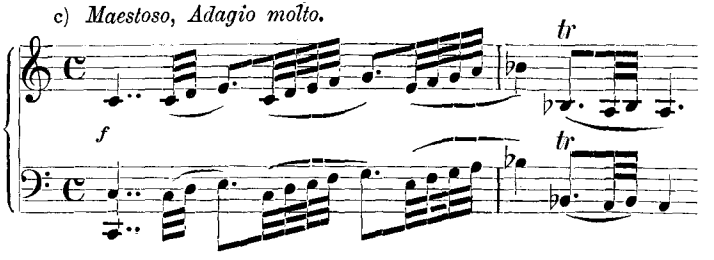
Sänger" (II 45). Die erste Fassung zeigt lediglich den rein äußerlichen Unisonolauf als Abschluß; die zweite erhöht den Ausdruck und benutzt dazu ebenfalls das Unisono, hier in der bezeichnenden Verbindung mit punktierten Rhythmen. Zu drei



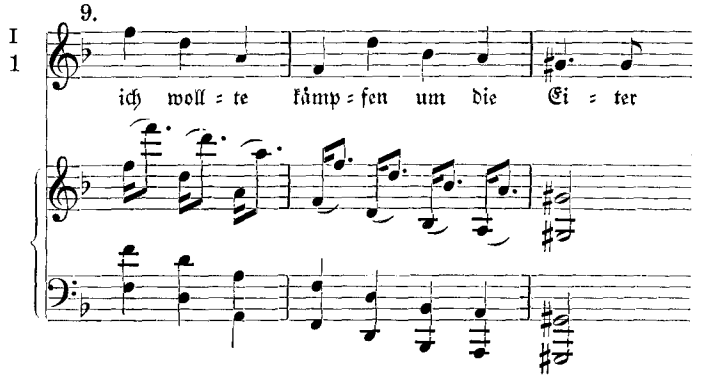
weiteren Beispielen ist eine Erklärung kaum nötig. Nb. 8a ist die Einleitung von IV 250 „Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging", das danach mit den Worten „Wälze dich hinweg, du wildes Feuer" anfängt; 8b ist ein Thema aus der „Hymne" für Männerchor, 8c das Vorspiel des Frauenchors „Gott in der Natur". Es ist ersichtlich, wie Text oder Tempobezeichnung immer auf den Ausdruck: die Kraft, das Feierliche, hinweisen.



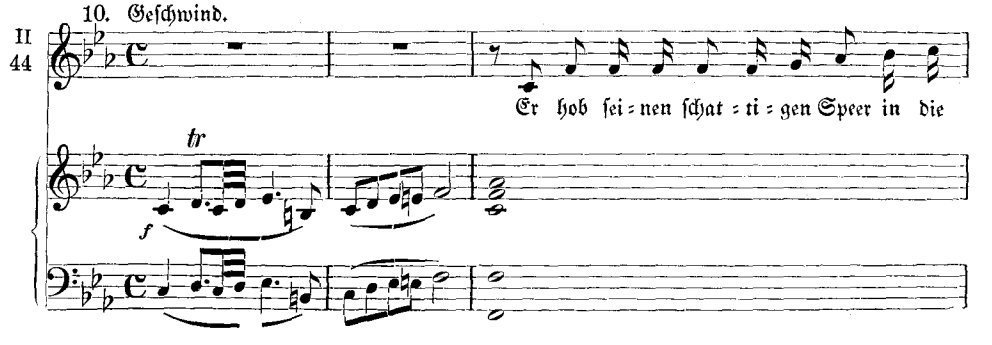
c) *Maestoso, Adagio molto.*

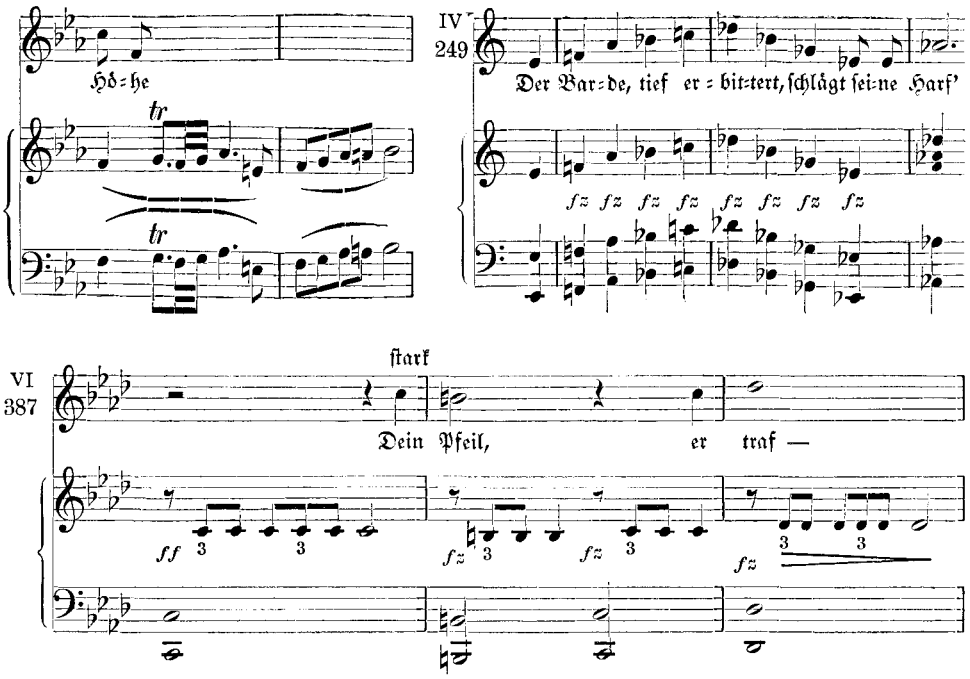


Die Vorherrschaft der Durdreiklangsmotivik trennt diese Gruppe ab von einer zweiten, bei deren melodischen Schritten diatonische, chromatische, verminderte u. dgl. Intervalle bevorzugt auftreten. Natürlich sind die Grenzen der beiden Unterfälle fließend und Nb. 9 zeigt aus I 1 „Hagars Klage" deutlich eine Mischung beider, den Mut Hagars, der mit Verzweiflung verbunden ist. Gerade ein derartiger Einschlag

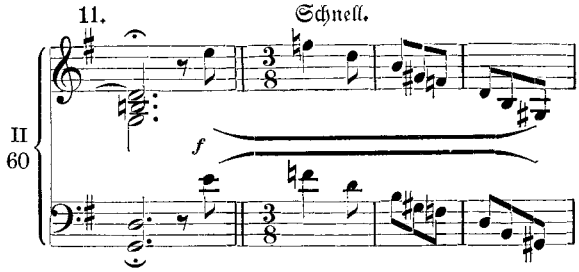


einer kräftigen Stimmung zum Verzweifelten, Erbitterten, Schicksalhaften führt solche Unisonostellen herbei. Ich gebe einige bezeichnende Stellen aus II 44 „Lodas Gespenst", wo die „schreckbare Länge" des Geistes durch ein Unisonomotiv der Begleitung wiedergegeben wird. Die Takte aus IV 249 „Liedesend" zeigen die kräftige Erbitterung, die aus VI 287 „Der zürnenden Diana" das schicksalhafte solcher Anwendungen. So sind die beiden Untergruppen der gestenhaften Unisoni geschieden im wesentlichen durch Tongeschlecht und Melodik; die erste, kräftig-kühne, in Dur mit Dreiklangsmelodik, die zweite — mehr zum Verzweifelten abgewandelte — vielfach in Moll, mit chromatischen und verminderten Intervallen.





Sehr hübsch sind solche Unisoni verwendet in X 588 „Epistel an Herrn Graf Spaun"; die Einleitungstakte sowohl des Rezitativs wie des arienhaften Teils zeigen sie, hier deutlich parodistisch und gestenhaft. Lehrreich ist dann noch eine Stelle aus II 60 „Sehnsucht der Liebe". Dieses lyrische Strophenlied besteht aus zwei Teilen: einer ruhigen Einleitung (𝄵-Takt) und einem schnellen Schlußsatz (3/8-Takt). Die Überleitung zu diesem wird gebildet durch ein unvermitteltes Unisonomotiv des Klaviers im *f*. Das Ganze wirkt wie eine pathetische Geste, mit welcher der Sänger den kontrastierenden Teil „Aber mit ewig neuen Schmerzen" effektvoll beginnt. Daß in einem lyrischen Liede diese Art nicht sehr am Platze ist, ist wohl klar.



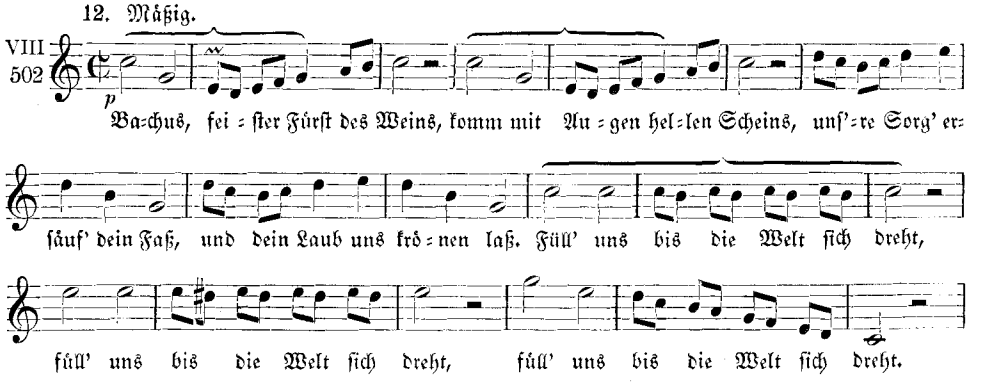
Die Aufstellung nach Liedarten ergibt denn auch etwa folgendes Bild:

Monodien	Balladen	lyr. Gedichte	geistl. Lieder
14	12	4	4

Sie zeigt das Überwiegen der Monodien und Balladen, und damit ist verbunden, daß diese Unisonogruppe in der späteren Schaffenszeit Schuberts mit dem Zurücktreten dieser Liedgattungen auch seltener wird.

Noch weniger als die tonmalerische Gruppe der Unisoni vermag die gestenhafte eine Bedeutung im Liedganzen zu erreichen. Einmalig und an Einzelmomente gebunden wie die pathetische Bewegung selbst ist auch diese ihre musikalische Versinnlichung nicht geeignet zu weiter Ausbreitung. Da wäre höchstens VII 406 „Selige Welt" (op. 23 II) zu nennen, in dem das Unisono auch die Singstimme auf längere Strecken ergreift. Es ist nicht mehr verwunderlich, daß auch dieses Lied offenbar dem oben erwähnten Bewegungstyp angehört.

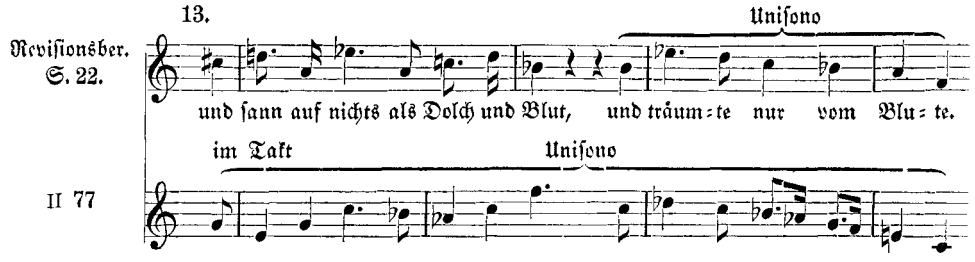
Den bislang erwähnten Unisonogruppen war gemeinsam, daß sie mit wenigen Ausnahmen an Einzelstellen und Einzelworte gebunden waren. Eine besondere Bedeutung hat das Unisono in den Trinkliedern Schuberts. Ich gebe als Beispiel die Singstimme von VIII 502 „Trinklied" (1826) und deute das in Oktaven gehende Unisono der Begleitung mit der Singstimme durch —— an. Fast jede Hauptperiode



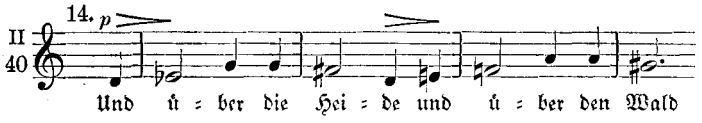
beginnt mit einem Unisonomotiv, ebenfalls Vor- und Nachspiel. Das Unisono hat also tektonische Bedeutung; es ist nicht mehr an Einzelstellen, auch nicht an feste Motive gebunden, sondern beherrscht den Aufbau. Die gute Hälfte aller Trinklieder und ähnlicher Gesänge Schuberts zeigt diese Anwendung, der also zweifellos eine besondere Ausdrucksbedeutung eigen ist. Ich nenne das „Trinklied" für Männerchor (1813, Serie XVI, Nr. 16), das solche Unisoni in Vorspiel und Refrain hat; dann „Trinklied vor der Schlacht (II 53, 1815), „Bundeslied" (III 115, 1815), „Der Wallensteiner Lanzenknecht beim Trunk" (IX 548, 1827). Neigung zu Klangstärke, zu Dreiklangsmotivik, verbunden mit kurzen diatonischen Läufen ist den Beispielen gemeinsam. Im Laufe der Jahre ist eine deutliche Entwicklung spürbar, die von den einfachen Anwendungen dieser Ausdrucksform in Serie XVI Nr. 16, II 53 und III 115 zu den Höhepunkten in VIII 502 und IX 548 führt. Auch hier ist dem Unisono die Bedeutung des Kräftigen gesellt; und vielleicht ist gerade die beim Singen des Trinkliedes naheliegende Gestik das Moment, das zur vorigen Gruppe die Verbindung schafft. Die tektonische Wichtigkeit führt aber hier durchweg zu besonders künstlerischer Anwendung im Gegensatz zu den früheren Gruppen, in denen motivisches und melodisches Übergreifen des Unisono nur in Ausnahmefällen stattfand.

Eine letzte Gruppe von Unisonobeispielen läßt sich anknüpfen an die Mollfälle der gestenhaften Anwendung. Diese tritt besonders gern in Verbindung mit Begriffen wie „Gespenst", „Blut" u. dgl. auf. Eine Stelle aus den beiden Fassungen von

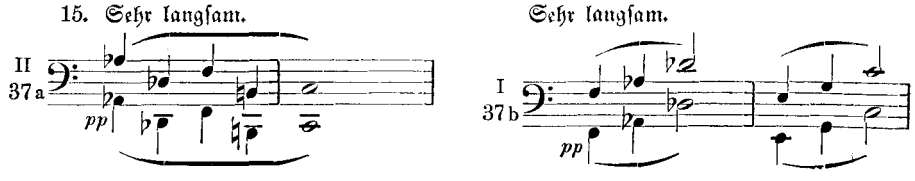
II 77 „Die Nonne" zeigt, wie Schubert diese Anwendung ausgestaltet. Die erste (Revisionsbericht S. 22) enthält nur ein kurzes Unisono, die Endfassung hebt es durch die Bezeichnung „im Takt" deutlich heraus. Ganz ähnlich wird in der Endform die Stelle „sein schwarzer falscher Geist entfährt wie Schwefeldampf der Hölle"



ausgestaltet. Überwiegen nun bei solchen Unisoni chromatische und gleichwirkende Intervalle, das Mollgeschlecht, verlangsamen sich Tempo und Notenwerte, wird die Tonstärke gering, so entsteht das Unisono als Ausdrucksstilform des Schauerlichen, Schaurigen, Gespensterhaften. Gegen die gestenhafte Anwendung bilden die begleitenden Faktoren des langsamen Tempos und der geringen Tonstärke eine ziemlich scharfe Grenze. Ausdrücke wie „Nacht"; „Wüsteneien", „Schweigen" führen häufig zu solchen Unisoni. Ich gebe ein Beispiel aus II 60 „Minona". Die Fortsetzung



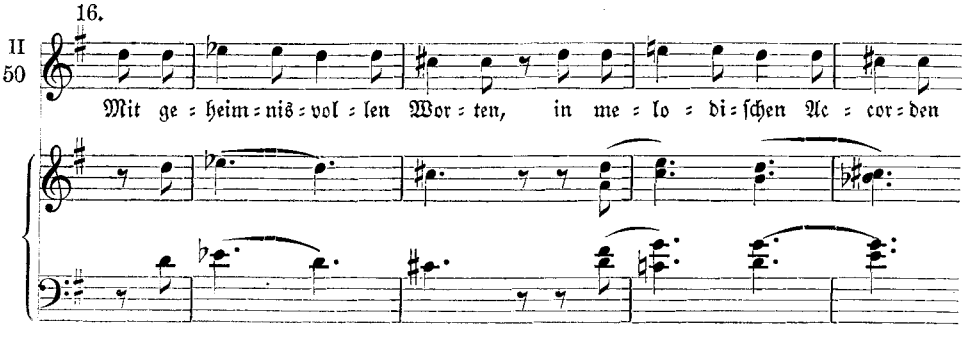
des Textes „Wie weht es so öde, wie weht es so kalt" gibt hier die Begründung. Was aber diese Gruppe von Unisoni von allen anderen — mit Ausnahme der Trinkliedbeispiele — auszeichnet, ist die Tendenz zur Ausbreitung in das Liedganze. Gewiß kommen auch hier manche Einzelstellen vor wie Nb. 14. Als solche erwähne ich den Anfang des Vorspiels und den Liedbeginn von VI 355 „Berthas Lied an die Nacht": „Nacht umhüllet mit wehendem Flügel"; den Anfang des Schlußteils von II 77 „Ihr Geist soll, wie die Sage geht", der in der Zuschrift „Mit Grauen" auf die Bedeutung des Unisono hinweist. Höchst bedeutungsvoll für die Erkenntnis dieser Ausdrucksform sind auch die Anfänge der beiden Fassungen von I 37 „Szenen aus Goethes Faust". Der böse Geist wird beidemale durch ein Unisonomotiv der Begleitung eingeführt; während es in I 37a absteigt, sind es in I 37b sich aufreckende Dreiklänge, die im weiteren Verlauf fast motivische Bedeutung gewinnen.



Hier zeigt sich schon das Streben dieser Unisonoform zur Ausbreitung. Gern ergreift sie tektonisch wichtige Melodieteile. So wird von ihr im „Jagdlied" (V 290)

die Zeile „Es sinket die Nacht, drum halten wir Wacht" im *p* mit deutlich chromatischem Gegensatz zu den anderen Teilen des Liedes ausgefüllt. IX 536 „Der Wegweiser" zeigt in dem so wirkungsvollen Unisonoschlusse „treibt mich in die Wüstenei'n?" die Ausdrucksform auf der höchsten Stufe. Und von da aus werden jetzt die ganz ähnlichen Schlüsse „Dahin mit trägem Fuß" und „einsam und ohne Gruß" in IX 528 „Einsamkeit" verständlich. Auch hier wird der Wanderer in Nacht und Dunkel geführt.

Es ist natürlich, daß das Geheimnisvolle hierhergehört, eigentlich jedoch nur im Sinne des Unheimlichen. Lehrreich sind da die beiden nur wenige Tage nacheinander entstandenen Vertonungen von „Sängers Morgenlied" (II 50/51). Die erste führt nämlich bei „mit geheimnisvollen Worten" ein derartiges Unisono ein. Es ist deutlich bemerkbar, wie das musikalisch aus dem Gegensatz zur folgenden Zeile entstand.



Schubert hat offenbar bald gefühlt, daß die Ausdrucksform in dem an sich frischen Lied auch durch den musikalischen Kontrast nicht genügend begründet sei! Die zweite Vertonung zeigt nichts mehr von ihr. Wie eng der Klang des Unisono mit dem Geisterhaften zusammenhängt, zeigen die verschiedenen Kompositionen von Matthissons „Geistertanz"; X 590, die frühen Versuche aus dem Jahre 1812; I 29, das einstimmige Lied von 1814; Serie XVI Nr. 32, der Männerchor von 1816. In allem spielt das Unisono eine thematisch und tektonisch wichtige Rolle. Es ist klar, daß die Vorstellung des Tanzes hier ein schnelleres Tempo erzwingt, als gewöhnlich für diese Unisonogruppe bezeichnend ist.

Die stärkste Steigerung sowohl nach der Seite des Ausdrucks, wie nach der musikalischen Bedeutung, gewinnen diese Unisoni, wenn es sich um Grab, Tod und Todesstimmungen handelt. Das ist ihre häufigste und konsequenteste Anwendung; sie treten dabei fast nie als Einzelstellen, sondern als wesentliche Melodieteile auf. Ich nenne das Anfangsmotiv von IV 246 „In der Mitternacht" auf das Wort „Todesstille", dessen Bedeutung auf diese Weise deutlich herausgehoben ist; dann V 323 „Das Grab", die dritte Vertonung dieses Textes. Hier beginnen beide Melodiezeilen mit dem Unisonomotiv in langsamen Vierteln und im *pp*. Es ist bezeichnend, daß die beiden früheren Vertonungen diese Ausdrucksform noch nicht enthalten; auch sonst ist die dritte, wie ich in meinem zu Anfang erwähnten Buche gezeigt habe, eine bedeutsame Steigerung im Verhältnis von Form und Inhalt. Das schönste Beispiel dieser Ausdrucksform ist VIII 456 „Greisengesang", das zugleich ein

neuer Beweis für sie ist. Die erste Strophe spiegelt in einzelnen Textzeilen die Todesstimmung, und gerade diese zeigen Unisoni von Singstimme und Begleitung. Der viel weichere Textgehalt der zweiten Strophe stößt das Unisono mit unbedeutenden Resten ab, wobei die Singstimme fast unverändert bleibt. Die Bedeutung des Unisono als Ausdrucksstilform ist damit noch einmal klar erwiesen. Weiter nenne ich bedeutsame Stellen „wie weit noch bis Bahre" aus IX 530 „Der greise Kopf", aus VIII 466 „Des Sängers Habe" und schließlich in höchster musikalischer Ausgestaltung als Ausdruck der zerrissensten, verzweifelten Stimmung IX 562 „Ihr Bild".

Es ist verständlich, daß diese letzte Gruppe auch wieder das lyrische Lied berücksichtigt, wie folgende Übersicht zeigt:

Ballade	Monodie	lyr. Lieder
10	17	14.

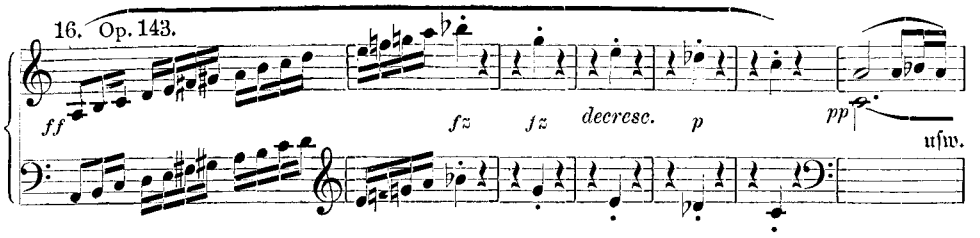
Die zahlreichen angeführten Beispiele, besonders die aus dem Vergleich mehrerer Fassungen und Vertonungen gewonnenen Erkenntnisse haben die Ausdrucksbedeutung des Unisono in den angegebenen Richtungen sicher gestellt. Tatsächlich gibt es Beispiele anderer Ausdrucksbedeutung im Liede Schuberts so gut wie gar nicht. Schon in meinem Buche „Stilmomente und Ausdrucksstilformen im Brahmsschen Lied"[1] hat sich häufig der Fall ergeben, daß die begleitenden musikalischen Faktoren ein und dieselbe Form in verschiedene Gebiete abwandeln können. Ich fasse das Ergebnis dieser Untersuchungtn in einer kurzen Übersicht zusammen:

Art und Ausdruck des Unisono	Tempo	Tonstärke	Melodik und Motivik	Tongeschlecht	musikalische Stellung	bevorzugte Liedart
tonmalerisch für klangl. u. Bewegungsanalogien starker und kräftiger Art	schnell	*f—ff*	vielfach Läufe kräftige Rhythmik		meist Einzelstelle	Ballade, lyrisches Lied
gestenhaft-pathetisch						
1. kühn — kräftig	mittelschnell schnell	*f—ff*	Dreiklangsmotivik	Dur	Einzelstelle	Monodie, Ballade
weihevoll — kräftig	langsam	*f—ff*	Dreiklangsmotivik	Dur	Einzelstelle	geistliches Lied
2. kräftig — verzweifelt	mittelschnell	*f—ff*	chromatisch, vermindert u. dgl.	Moll	Einzelstelle	Monodie, Ballade
tektonisch		*f*	Dreiklangsmelodik		tektonisch	Trinklied
Ausdrucksstilform für das Schaurige, Unheimliche, Grab, Tod uff.	langsam	*p*	chromatisch, vermindert u. dgl.	Moll	Tendenz zur musikalischen Ausbreitung	Monodie, Ballade, lyrisches Lied

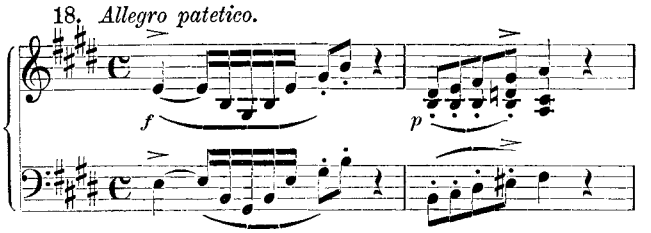
Zuletzt möchte ich kurz andeuten, in welchen Richtungen sich diese Untersuchungen ausdehnen lassen. Einmal kann man die Unisonostellen der Instrumentalmusik Schuberts in Beziehung zu den am Lied gewonnenen Ergebnissen setzen. Schon eine oberflächliche Betrachtung zeigt da enge Verbindungen. So hat der Unisonoanfang der Deutschen Tänze op. 33 deutlich Signalcharakter. Auch die pathetisch-gestenhafte Anwendung ist häufig. Sie tritt gern als Einzelstelle vor Beginn eines neuen

[1] Leipzig 1923.

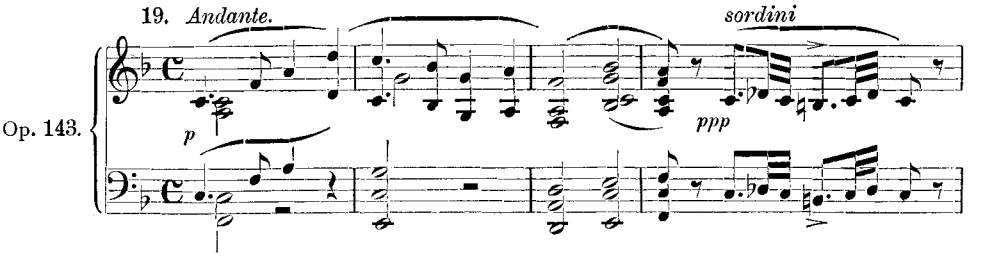
Themas ein, auf das sie hinweist. Von vielen Beispielen gebe ich eines aus der Klaviersonate op. 143 in amoll:



Auch die thematische Ausgestaltung dieser Anwendungsart kommt vor, besonders deutlich in einem der nachgelassenen Klavierstücke[1]. Stark gestenhaft betont ist der fortwährende Gegensatz zwischen dem Unisonomotiv im *f* und dem leisen akkordischen, der das ganze Stück hindurch von Bedeutung bleibt. Die Bezeichnung „Allegro patetico" weist schon in diese Ausdrucksrichtung.



Schließlich tritt das Unisono als tragische Ausdrucksstilform in Instrumentalstücken auf und zeitigt genau wie im Lied auch hier die musikalisch wertvollsten Beispiele. Es gehört hierher der unheimliche Unisonoanfang der Unvollendeten Sinfonie in h-moll. Dahms[2] spricht von einem getragenen, schmerzlich-sinnlichen Thema leidender Tragik. Dann sind zu nennen die ersten Themen der Klaviersonaten in amoll op. 42 und op. 143. Es wird nicht mehr verwundern, daß alle diese Sätze



in Moll stehen. Auch für den Vortrag kann jetzt diese Erkenntnis Richtlinien geben. Ähnlich ist schließlich eine Anwendung des Unisono im langsamen Satz der Sonate op. 143, wo ein chromatisches Unisonomotiv zur warmen Harmonik der andern Teile kontrastiert. Wenn Költzsch[3] hier von einem „über eine lichte sommerliche Landschaft

[1] Z. B. in Edition Breitkopf: Schubert, Pianofortewerke, Bd. I, S. 115.
[2] F. Schubert, S. 195.
[3] F. Schubert in seinen Klaviersonaten, S. 111.

gleitenden Schatten" spricht, so hat ihn eine ganz ähnliche Empfindung geleitet, wie diese Untersuchungen für die Deutung des Unisono bewiesen haben.

In einer zweiten Richtung läßt sich diese Untersuchung fortsetzen, indem man nach ähnlichen Ausdrucksformen sucht. Da liegt die Betrachtung solcher Fälle nahe, in denen dem Unisono zwischen Singstimme und einer Begleitungsstimme andere wie z. B. Liegestimmen hinzugefügt sind. Man kann von Oktavierung der Melodie reden. Gerade in der Verbindung mit Liegestimmen hat diese Ausdrucksform bei Schubert nahe Beziehung zum Unisono. Er wendet sie da gern an unheimlichen Stellen und zur Bezeichnung des Todes an. Ich nenne „Da tritt der Zwerg zur Königin" usf. aus VII 425 „Der Zwerg", „jetzt ließ den Sarg man nieder" aus VI 385 „Der Jüngling auf dem Hügel", „In den Grund des Tannenhaines senkt mich leise dann hinab" aus VIII 466 „Des Sängers Habe". Auch IX 561 „Der Atlas" und IX 531 „Die Krähe" ziehen aus solchen Oktavierungen einen großen Teil ihrer tiefwehmütigen Todesstimmung. Der gestenhaften Wirkung ist diese Anwendung ebenfalls fähig. An die Stelle der geringen Tonstärke und der Liegestimmen tritt dann wie beim einfachen Unisono kräftige Begleitung ein; die Oktavierung liegt vielfach im Baß und ist auf Einzelstellen beschränkt. Ich nenne die Stelle „ich schwinge Schwert und Speer" aus VI 383 „der entsühnte Orest".

Endlich ließe sich die Betrachtung auf andere Komponisten und Zeiten ausdehnen. Cl. Schumann[1] redet einmal von den „unheimlichen Unisonos" in op. 86 V „Versunken" von J. Brahms. Da spricht sich also eine ganz ähnliche Empfindung aus. Und vielleicht hängt hiermit zusammen, daß Brahms zu Ende des vierten Teils seines Deutschen Requiemes sich immer mehr an den Oktavierungen der Singstimmen stieß[2]. Nach dem hier Erkannten würde nicht Wunder nehmen, wenn ihm schließlich trotz der Begleitstimmen der Klang der Unisoni zu hart wirkte für den Text „Wie lieblich sind deine Wohnungen". Die große Verbreitung des Werkes war einer Änderung im Wege. Molnar[3] hat in einem Nachwort zu der Abhandlung „Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde" von Bücken und Mies darauf hingewiesen, daß „Fälle, wo derselbe musikalische Gedanke in mehreren Stilen oder durchgehends auf allen Stilgebieten einer musikalischen Kultur oder sogar in mehreren Kulturen stets mit demselben beharrenden Gefühlsgehalt auftritt, Ausnahmen sind". Ich glaube, daß das Unisono als Ausdrucksstilform tatsächlich einen weiten stilistischen und zeitlichen Umfang hat; und es wäre wertvoll, das für alle Stile und Zeiten einmal an den Hauptwerken der bedeutendsten Meister zu verfolgen.

---

[1] B. Litzmann, Cl. Schumann, Bd. III, S. 379.
[2] Revisionsbericht zu Bd. XVII der Gesamtausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien.
[3] Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrgang V, S. 414.

Die Schubertautographen der Staatsbibliothek zu Berlin

Aufgenommen von

Robert Lachmann, Berlin

Die Schubert-Ausstellung, die die Staatsbibliothek in Berlin zur 100. Wiederkehr seines Todestages aus ihrem Eigenbesitz veranstaltet, umfaßt vor allem eigenhändige Niederschriften. Über sie gibt das folgende Verzeichnis Auskunft. Bei der Beschreibung der Stücke sind Titel, falls sie nicht in der Handschrift selbst angegeben sind, sowie Zusätze zu vorliegenden Titeln in eckigen Klammern beigefügt. Eigenhändige Zusätze Schuberts stehen in Anführungszeichen. Der Umfang wird durch Zählung der Blätter (Bl.) und der beschriebenen Seiten (beschr. S.) bestimmt. Bei den Musikhandschriften ist auf die bei Breitkopf & Härtel erschienene Gesamtausgabe (G.-A.), bei den Briefen auf den Abdruck in O. E. Deutschs Franz Schubert, Bd. 2, 1. Hälfte (München und Leipzig 1914) hingewiesen.

Geistliche Gesangswerke

1. [Messe] (Es). „Juny 1828. Frz. Schubert mpia."
   Part. 80 Bl. (160 beschr. S.) qu.-8°.
   [G.-A., Ser. 13, Nr. 6] Mus. ms. autogr. Schubert 5

2. Salve regina (F 2/4). „Den 5. July 1815. Frz Schubert mpia."
   Part. : Sopr., 2 Viol., Bc. 4 Bl. (7 beschr. S.) qu.-8°.
   [Umarbeitung gedruckt als Zweytes Offertorium, op. 47. —
   G.-A., Ser. 14, Nr. 2] Mus. ms. autogr. Schubert 11
   (früher 7 in: Autogr. Schubert 2)

3. [Salve regina] (C 3/4). Quartetto. „Aprill 1824. Frz. Schubert mpia."
   Part. : 2 T., 2 B. 4 Bl. (6 beschr. S.) qu.-8°.
   [Gedruckt als] op. 149. [G.-A., Ser. 14, Nr. 19]
   Mus. ms. autogr. Schubert 12
   (früher: Artaria 110)

4. Aria con Coro (Intende voci orationis meae) [Aus Psalm 5].
   [Unbeendet. Bleistiftvermerk:] Franz Schubert ⟨von dessen Bruder erhalten⟩.
   Part. : T. solo, Sopr., A., T., B., Orch. 9 Bl. (18 beschr. S.)
   qu.-8°.
   [G.-A., Ser. 21, Nr. 33] Mus. ms. autogr. Schubert 14
   (früher 7 in: Autogr. Schubert 3)

Männerchöre

5. Gesang der Geister über den Wassern (Des Menschen Seele gleicht dem Wasser). Göthe. „Dec. 1820. Frz Schubert mpia." [Entwurf zu op. 167, unbeendet.]
   Part.: 4 T., 4 B., Instr. 7 Bl. (14 beschr. S.) qu.-8°.
   [G.-A., Ser. 16, Nr. 45] Mus. ms. autogr. Schubert 18
   (früher 2 in: Autogr. Schubert 3)

6. Mondenſchein (Des Mondes Zauberblume lacht). Quintetto. Von Fr[anz] v. Schober. „Jänner 1826. Frz Schubert mpia."
Part. : 2 T., 3 B. 4 Bl. (8 beſchr. S.) qu.=8°.
[Gedruckt als op. 102. — G.=A., Ser. 16, Nr. 27]
[Auf der Rückſeite des letzten Blattes:]
[Schubert] : Canon a sei. Mus. ms. autogr. Schubert 21
(früher 3 u. 4 in: Autogr. Schubert 3)

7. Chor (Komm, heil'ger Geiſt, erhöre unſer Flehen). [Text von A. Schmidl.] „May 1828. Frz. Schubert mpia."
Part.: 2 T., 2 B. ſol., 2 T., 2 B. 4 Bl. (8 beſchr. S.) qu.=8°.
[Mit Inſtrumentalbegleitung op. 154. — G.=A., Ser. 16, Nr. 42]
Mus. ms. autogr. Schubert 17
(früher 6 in: Autogr. Schubert 3)

8. Wein und Liebe (Liebchen und der Saft der Reben). Gedicht von [Johann Chriſtoph Friedrich] Haug. [Von fremder Hand vermerkt:] Für 4 Singſtimmen von Franz Schubert. Wien bei Tobias Haslinger. [Zenſurvermerk:] Excudatur. Vom k. k. Centralbüch[er]rev[iſions]amt. Wien d. 2. Juni 1827. Schodel.
Part. : 2 T., 2 B. 4 Bl. (8 beſchr. S.) qu.=8°.
[G.=A., Ser. 16, Nr. 37] Mus. ms. autogr. Schubert 19
(früher 15 in: Autogr. Schubert 2)

9. Grab und Mond (Silberblauer Mondenſchein). Quartett. Von J[ohann] G[abriel] Seidl. „Sept. 1826. Frz. Schubert mpia."
Part. : 2 T., 2 B. 1 Bl. (2 beſchr. S.) qu.=8°.
[G.=A., Ser. 16, Nr. 41] Mus. ms. autogr. Schubert 20
(früher 5 in: Autogr. Schubert 3)

Lieder u. Geſänge für 1 Singſtimme u. Klavier

10. [Sechzehn Goethe=Lieder.] [Zu Anfang von 1—15, von Ferdinand Schuberts Hand:] Sch.
16 Bl. (31 beſchr. S.) qu.=8°. Mus. ms. autogr. Schubert 1
(früher 1—16 in: Autogr. Schubert 1)

Inhalt:

[1] Jägers Abendlied (Im Felde ſchleich' ich ſtill und wild). [op. 3, Nr. 4. — G.=A., Ser. 20, Nr. 262] S. 1.
[2] Der König in Thule (Es war ein König in Thule). [op. 5, Nr. 5.] [G.=A., Ser. 20, Nr. 261] S. 2—3.
[3] Meeres=Stille (Tiefe Stille herrſcht im Waſſer). [op. 3, Nr. 2. — G.=A., Ser. 20, Nr. 82] S. 3—4.
[4] Schäfers Klagelied (Da droben auf jenem Berge). [op. 3, Nr. 1. — G.=A., Ser. 20, Nr. 34 b] S. 5—8.
[5] Die Spinnerinn (Als ich ſtill und ruhig ſpann). [op. 118, Nr. 6. — G.=A., Ser. 21, Nr. 119] S. 9.
[6] Heidenröslein (Sah ein Knab ein Röslein ſtehn). [op. 3, Nr. 3. — G.=A., Ser. 20, Nr. 114] S. 10.
[7] Wonne der Wehmut (Trocknet nicht). [op. 115, Nr. 2. — G.=A., Ser. 20, Nr. 117] S. 11.
[8] Wandrers Nachtlied (Der du von dem Himmel biſt). [op. 4, Nr. 3. — G.=A., Ser. 20, Nr. 87] S. 12.

[1] ſ. O. E. Deutſch in: Die Muſik, Jg 21 (1928), S. 34.

[9] Erster Verlust (Ach, wer bringt die schönen Tage). [op. 5, Nr. 4. — G.-A., Ser. 20, Nr. 89] S. 13—14.
[10] Der Fischer (Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll). [op. 5, Nr. 3. — G.-A., Ser. 20, Nr. 88] S. 14—15.
[11] An Mignon (Über Thal und Fluß getragen). [Unvollständig: die letzten 4 Takte fehlen. — G.-A., Ser. 20, Nr. 48a. — Andere Fassung gedruckt als op. 19, Nr. 2] S. 16.
[12] Geistes-Gruß (Hoch auf dem alten Thurme steht). [G.-A., Ser. 20, Nr. 174b. — Andere Fassung: op. 92, Nr. 3] S. 17 u. eingeklebtes Bl.
[13] Nähe des Geliebten (Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer). [op. 5, Nr. 2. — G.-A., Ser. 20, Nr. 49b] S. 18—19.
[14] Gretchen am Spinnrade (Meine Ruh ist hin). [op. 2. — G.-A., Ser. 20, Nr. 31. — Unvollständig: nur die ersten 16 Takte.] S. 20.
[15] Rastlose Liebe (Dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen). [op. 5, Nr. 1. — G.-A., Ser. 20, Nr. 177] S. 21—24.
[16] Erlkönig (Wer reitet so spät). [G.-A., Ser. 20, Nr. 178c. — Andere Fassung gedruckt als op. 1] S. 25—31.

Anm.: Wie eine ältere Seitenzählung zeigt, ist die Hs. seither verstümmelt worden. S. 1 der jetzigen Zählung war früher S. 9; die ersten 4 Bl. sind also verloren gegangen. Ferner ist 1 Bl. zwischen S. 16 u. 17 (früher S. 24 u. 27) verloren gegangen. Die Lücke zwischen S. 20 u. 21 bestand schon zur Zeit der älteren Zählung.

11. [Vier Lieder. Texte von Goethe. — Zu Anfang von 1 u. 4:] „Dec. 1822. Frz. Schubert mpia."
8 Bl. (14 beschr. S.) qu.-8°. Mus. ms. autogr. Schubert 27 (früher 32—35 in: Autogr. Schubert 1)

Inhalt:
[1] Der Musensohn (Durch Feld und Wald zu schweifen). [G.-A., Ser. 20, Nr. 416a. — Andere Fassung gedruckt als op. 92, Nr. 1] S. 1—5.
[2] An die Entfernte (So hab' ich wirklich dich verloren). [G.-A., Ser. 20, Nr. 417] S. 6—8.
[3] Am Flusse (Verfließet, vielgeliebte Lieder). [G.-A., Ser. 20, Nr. 418] S. 8—9.
[4] Willkommen u. Abschied (Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde). [G.-A., Ser. 20, Nr. 419a. — Andere Fassung gedruckt als op. 56, Nr. 1] S. 10—14.

12. [Drei Lieder.] [Auf S. 1, von Ferdinand Schuberts Hand:] Sch.
4 Bl. (8 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 20, Nr. 405—407] Mus. ms. autogr. Schubert 26 (früher 21—23 in: Autogr. Schubert 1)

Inhalt:
[1] Heliopolis. Nr. 12 (Fels auf Felsen hingewälzet). [Text von Johann Mayrhofer.] S. 1—4.
[2] Selige Welt (Ich treibe auf des Lebens Meer). Von [Johann] Senn. [op. 23, Nr. 2] S. 5—6.
[3] Schwanengesang (Wie klag' ich's aus, das Sterbegefühl). Von [Johann] Senn. [op. 23, Nr. 3] S. 7—8.

13. [Drei Lieder.] Göthe.
2 Bl. (4 beschr. S.) qu.-8°. Mus. ms. autogr. Schubert 28 (früher 3—5 in: Autogr. Schubert 2)

Inhalt:
[1] Am Flusse (Verfließet, vielgeliebte Lieder). „Den 27. Februar 815. Franz Schubert mpia." [G.-A., Ser. 20, Nr. 47]
[2] An Mignon (Über Thal und Fluß getragen). „Den 27. Februar 815. Frz. Schubert." [G.-A., Ser. 20, Nr. 48a. — Andere Fassung gedruckt als op. 19, Nr. 2]
[3] Nähe des Geliebten (Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer). „Den 27. Februar 815. Frz. Schubert mpia." [Durchstrichen. — G.-A., Ser. 20, Nr. 49a. — Andere Fassung gedruckt als op. 5, Nr. 2]

14. [Zwei Lieder. Texte von Johann Gaudenz Freiherrn v.] Salis.
[1 u. 2:] „May 1817. Frz Schubert mpia."
1 Bl. (2 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 20, Nr. 321—22] Mus. ms. autogr. Schubert 29 (früher 16—17 in: Autogr. Schubert 2)

Inhalt:
[1] Fischerlied (Das Fischergewerbe gibt rüstigen Muth). [Durchstrichen.]
[2] Die Einsiedeley (Es rieselt klar und wehend).

15. [Zwei Lieder.]
3 Bl. (6 beschr. S.) qu.-4°.
[G.-A., Ser. 20, Nr. 480 u. 481] Mus. ms. autogr. Schubert 30 (früher 37—38 in: Autogr. Schubert 1)

Inhalt:
[1] Fülle der Liebe (Ein sehnend Streben theilt mir das Herz). Von Friedrich Schlegel. „August 1825. Frz Schubert mpia."
[2] Wiedersehn (Der Frühlingssonne holdes Lächeln). A. W. Schlegel. „Sept. 1825."

16. [Zwei Lieder. Texte von Johann] Mayrhofer.
[1 u. 2:] „Oct. 1819: Frz. Schubert mpia."
2 Bl. (4 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 21, Nr. 365—366] Mus. ms. autogr. Schubert 31 (früher 29—30 in: Autogr. Schubert 1)

Inhalt:
[1] Beym Winde (Es träumen die Wolken, die Sterne, der Mond) S. 1–3.
[2] Die Sternennächte (In monderhellten Nächten). [Unvollständig: nur Takt 1—28.] [Andere Fassung gedruckt als op. 165, Nr. 2] S. 4.

17. [Zwei Lieder.] Göthe. [Zu Anfang von 1 u. 2, von Ferdinand Schuberts Hand:] Sch.
3 Bl. (5 beschr. S.) qu.-8°. Mus. ms. autogr. Schubert 32 (früher 18—19 in: Autogr. Schubert 1)

Inhalt:
[1] An den Mond (Füllest wieder Busch und Thal). [G.-A., Ser. 20, Nr. 176]
[2] Hoffnung (Schaff', das Tagwerk meiner Hände). [G.-A., Ser. 20, Nr. 175b]

18. [Zwei Lieder.] Von J[ohann] G[abriel] Seidl. [Zu Anfang von 1 u. 2, von Ferdinand Schuberts Hand:] Sch.
4 Bl. (8 beschr. S.) qu.-8°.
[Gedruckt als op. 80, Nr. 1 u. 2. — G.-A., Ser. 20, Nr. 506—507] Mus. ms. autogr. Schubert 33 (früher 24—25 in: Autogr. Schubert 1)

Inhalt:

[1] Der Wandrer an den Mond (Ich auf der Erd', am Himmel du). S. 1—4.
[2] Das Zügenglöcklein (Kling die Nacht durch, klinge). S. 4—8.

19. [Zwei Lieder. Texte von Johann Gaudenz Freiherrn v.] Salis.
1 Bl. (2 beschr. S.) qu.-8°. Mus. ms. autogr. Schubert 34
(früher 13—14 in: Autogr. Schubert 2)

Inhalt:

[1] (Ins stille Land wer leitet uns hinüber?) „Franz Schubert mpia. 27. März 1816." [G.-A., Ser. 20, Nr. 201a]
[2] Der Herbstabend (Abendglockenhalle zittern). [G.-A., Ser. 20, Nr. 202] [Entwurf, rot durchstrichen.]

20. [Zwei Lieder.] Klopstock.
1 Bl. (2 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 20, Nr. 228—229] Mus. ms. autogr. Schubert 35
(früher 1—2 in: Autogr. Schubert 2)

Inhalt:

[1] Schlachtgesang (Mit unserm Arm ist nichts gethan). „Juny 1816. Frz. Schubert mpia." [Klav. mit untergelegtem Text]
[2] Die Gestirne (Es tönet sein Lob Feld und Wald).

21. [Zwei Lieder. Texte von Ludwig] Kosegarten.
1 Bl. (2 beschr. S.) qu.-8°. Mus. ms. autogr. Schubert 36
(früher Artaria 107)

Inhalt:

[1] Abends unter der Linde (Woher, o namenloses Sehnen). „Den 24. July 1815. Frz. Schubert mpia." [G.-A., Ser. 20. Nr. 100]
[2] Huldigung (Ganz verloren, ganz versunken). „Den 27. July 1815." [G.-A., Ser. 20, Nr. 103]

22. [Don Gayseros. Drei Romanzen aus dem Roman „Der Zauberring" von Friedrich de la Motte Fouqué.] qu.-8°.
[G.-A., Ser. 20, Nr. 13—15] Mus. ms. autogr. Schubert 41
(früher 9a, 10, 9 in: Autogr. Schubert 2)

Inhalt:

[1] (Don Gaiseros, Don Gaiseros). 3 Bl. (5 beschr. S.)
[2] (Nächtens klang die süßen [!] Laute). 2 Bl. (4 beschr. S.)
[3] (An dem jungen Morgenhimmel). 2 Bl. (4 beschr. S.)

23. Sehnsucht (Ach, aus dieses Thales Gründen). Schiller. [Zu Anfang:] „Den 15. Aprill 813." [Von Ferdinand Schuberts Hand:] Sch. [Am Schluß:] „Den 17. Aprill 813."
4 Bl. (8 beschr. S.) 4°.
[G.-A., Ser. 20, Nr. 9] Mus. ms. autogr. Schubert 10
(früher 1 in: Autogr. Schubert 4)

24. Das Heimweh (Ach der Gebirgssohn). [Text von Johann Ladislaus Pyrker. — Mit Variante.] [S. 1, oben:] „Gastein. August 1825"; [unten, von Ferdinand Schuberts Hand:] Gestochen. Sch.
6 Bl. (9 beschr. S.) qu.-4°.
[Gedruckt als op. 79, Nr. 1. — G.-A., Ser. 20, Nr. 478a u. b.]
Mus. ms. autogr. Schubert 37
(früher 36 in: Autogr. Schubert 1)

25. Abendlied der Fürstinn (Der Abend röthet nun das Thal). [Text von Johann Mayrhofer.]
4 Bl. (4 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 20, Nr. 271] Mus. ms. autogr. Schubert 38 (früher 20 in: Autogr. Schubert 1)

26. Frühlingsglaube (Die linden Lüfte sind erwacht). Von Uhland.
[Von der Hand Ferdinand Schuberts:] Sch. — 820. Frz. Schubert m/p.
1 Bl. (2 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 20, Nr. 380a. — Andere Fassung gedruckt als op. 20, Nr. 2] Mus. ms. autogr. Schubert 39 (früher 31 in: Autogr. Schubert 1)

27. Romanze (Ein Fräulein klagt' im finstern Thurm). [Text von Friedrich von Matthison.] [Am Anfang:] „Den 29. Sept. 1814. Schubert." [Am Schluß:] „Den 29. September 814. Frz. Schubert."
2 Bl. (5 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 20, Nr. 27] Mus. ms. autogr. Schubert 40 (früher 27 in: Autogr. Schubert 1)

28. Gondelfahrer (Es tanzen Mond und Sterne). [Text von Johann] Mayrhofer. „März 1824." [Von der Hand Ferdinand Schuberts:] Sch.
1 Bl. (2 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 20, Nr. 461] Mus. ms. autogr. Schubert 3 (früher Artaria 109)

29. Arietta (La pastorella al prato). [Text aus Carlo Goldonis Il filosofo di campagna.] „Jänner 1817. Frz. Schubert mpia."
1 Bl. (2 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 20, Nr. 574] Mus. ms. autogr. Schubert 15 (früher 28 in: Autogr. Schubert 1)
Anschließend notiert: Anfangstakte von 9 Tänzen, darunter 1 = op. 9, 3; 2 = op. 9, 1; 3 = op. 9, 2; 4 = op. 9, 4; 9 = Nr. 16 in: Schubert: 20 Ländler f. Pfte.

30. Entzückung an Laura (Laura, über diese Welt zu flüchten). [Text von Friedrich Schiller.] „August 1817. Schubert mpia." [Unvollständig. — Der Titel Entzückung an Laura ist umgeändert und hierbei entstellt worden zu: Entzückung eines Lauras Abschied.]
2 Bl. (2 beschr. S.) 4°.
[G.-A., Ser. 20, Nr. 597, 1] Mus. ms. autogr. Schubert 2 (früher 2 in: Autogr. Schubert 4)
Notiert auf eine Kopie (Stimme 2 u. 1) von: Fux, [Johann Joseph:] Fuga. Duetto. 1—8. (2 Viol.)

31. Die verfehlte Stunde (Quälend ungestilltes Sehnen). [Text von August Wilhelm Schlegel.] „Aprill 1816."
1 Bl. (2 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 20, Nr. 206] Mus. ms. autogr. Schubert 42 (früher: Artaria 108)

32. Sängers Morgenlied (Süßes Licht, aus goldnen Porten [!]). Körner.
„Den 1. März 815. Frz Schubert mpia."
1 Bl. (2 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 20, Nr. 51] Mus. ms. autogr. Schubert 43 (früher 6 in: Autogr. Schubert 2)

33. Dem Unendlichen (Wie erhebt sich das Herz). Ode von Klopstock. [Auf S. 1, als Titelblatt:] „Vier deutsche Gedichte für eine Singstime mit Begleitung des Pianoforte. Franz Schubert mpia."
3 Bl. (6 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 20, Nr. 145c] Mus. ms. autogr. Schubert 44 (früher 17 in: Autogr. Schubert 1)

34. Thekla. Eine Geisterstimme (Wo ich sei, und wo mich hingewendet). [Text von Friedrich Schiller.] [Am Anfang:] „Den 22. August 1813." [Am Schluß:] „Den 23. August 1813."
2 Bl. (3 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 20, Nr. 11] Mus. ms. autogr. Schubert 45 (früher 26 in: Autogr. Schubert 1)

Andere Gesangswerke

35. Arie[n Nr. 8 u. 13] aus der Oper: Alfons u. Estrella. [Text von Franz von Schober.] „Frz. Schubert mpia."
Klav.-Ausz. mit Singst. 4 Bl. (6 beschr. S.) qu.-8°.
[Gedruckt in op. 69. — G.-A., Ser. 15, Bd. 5]
Mus. ms. autogr. Schubert 13 (früher 11—12 in: Autogr. Schubert 2)

36. Nahmensfeyer (Erhab'ner! Erhab'ner! Verehrter Freund der Jugend). „Den 27. Sept. 1815. Schubert mpia."
Part.: Sopr., T., Orch. 12 Bl. (23 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 17, Nr. 4] Mus. ms. autogr. Schubert 16 (früher 8 in: Autogr. Schubert 2)

37. Aus Göthe's Faust (Wie anders, Gretchen, war dir's). Skizze zu einer weiteren Ausführung [mit Orch.]. [Bleistiftnotiz:] Xbr 814.
2 Singst., Chor, Klav. 4 Bl. (6 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 20, Nr. 37a] Mus. ms. autogr. Schubert 9

38. Sing-Uebungen (C). „Frz. Schubert mpia. July 1818."
Part.: 2 Sopr., Bc. 3 Bl. (5 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 19, Nr. 36] Mus. ms. autogr. Schubert 8

Instrumentalwerke

39. Symphonie in B. [Am Anfang:] „Sept. 1816 Frz. Schubert mpia." [Am Schluß:] „Den 3. Oct. 1816."
Part. 28 Bl. (54 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 1, Nr. 5] Mus. ms. autogr. Schubert 6

40. Fantasie (g 3/4) componirt vom H[offängerknaben] F[ranz] S[chubert]. „Den 20. September 1811." [Das letzte Bl. (Schluß des Clavicemb. 1mo) fehlt.]
Klav. 4hdg. (Primo u. Secondo nebeneinander).
6 Bl. (12 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 9, Nr. 31] Mus. ms. autogr. Schubert 7

41. Rondo (A 2/4) für's Pianoforte zu 4 Händen. „Juny 1828 Frz Schubert mpia." op. 107.
Part. 9 Bl. (16 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 9, Nr. 13] Mus. ms. autogr. Schubert 4 (früher Artaria 112)

Anm.: Bl. 4 ist nachträglich eingeklebt. Es enthält (Bl. 4 v., umgedreht!) einen Entwurf des Schlusses und (Bl. 4 r.) die endgültige Fassung der auf Bl. 5 r. entworfenen Stelle.

42. Sonate 1 (e 4/4). „Juny 1817. Frz Schubert mpia." [1 Satz].
Klav. 2 Bl. (4 beschr. S.) qu.-8°.
[G.-A., Ser. 10, Nr. 4] Mus. ms. autogr. Schubert 25
(früher 1 in: Autogr. Schubert 3)

43. Thema aus der Oper: Marie [Nr. 10 (Akt 3): Sur la rivière comme mon père] von [Ferdinand] Hérold. Variirt [!] von Frz. Schubert mpia. „Febr. 1827." [Zensurvermerk:] Excudatur. Vom k. k. Centr[al]büch[er]rev[isions]amt. Wien d. 5. Jul. 827. Schodel.
Part.: Klav. 4hdg. 12 Bl. (24 beschr. S.) qu.-8°.
[Gedruckt als op. 82. — G.-A., Ser. 9, Nr. 17]
Mus. ms. autogr. Schubert 24

44. [Sieben Walzer.] [Vor Nr. 1:] „Den 8. März 1821. Frz. Schubert mpia." [Neben Nr. 7:] „20. May 821 Frz Schubert mpia."
Klav. 2 Bl. (4 beschr. S.) qu.-8°. Mus. ms. autogr. Schubert 23
(früher 18 in: Autogr. Schubert 2)

Inhalt:
1—4 (Fis 3/4). [Gedruckt (in F) als op. 9, Nr. 32—35. — G.-A., Ser. 12, Nr. 1, 32—35]
5 (Ges 3/4). [G.-A.. Ser. 12, Nr. 19]
6 (Fis 3/4). [Gedruckt (in F) als op. 9, Nr. 36. — G.-A., Ser. 12, Nr. 36]
7 (H 3/4). [Gedruckt als op. 18, Nr. 2. — G.-A., Ser. 12, Nr. 2, 2]

45. [Generalbaßübungen. 3 bezifferte Bässe:] § 41 (15, 16 [unvollständig]) u. § 43 [eines Lehrbuchs.] [§ 41, 15 u. 16 sind ausgearbeitet. — Vermerk von] G. A. Petter: Originale Handschrift von Franz Schubert. [Die Vorderseite ist mit Rotstift durchstrichen.]
1 Bl. (2 beschr. S.) qu.-8°. Mus. ms. autogr. Schubert 22
(früher 19 in: Autogr. Schubert 2)

46. Canon a sei s. oben Nr. 6.

Briefe

47. [An Helmine von Chézy.] „Zeléz, den 5. Aug. 1824." — „Frz. Schubert mpia."
1 Bogen (4 S., davon 3 beschr.) 8°.
[Deutsch, S. 217 f.] Varnhagen-Sammlung d. Staatsbibl.

48. [An Johann] Steiger [v. Amstein]. [Gmunden, Mitte September 1825.] „Schubert mpia."
1 Bl. (1 beschr. S.) 8°. [Deutsch, S. 286]

49. [An Eduard] v. Bauernfeld. „Wien, den 10 July 1826." — „Schubert mpia."
1 Bl. (2 beschr. S.) 4°. [Deutsch, S. 335 f.]

Titel und Textanfänge der Gesangswerke

(Das Register verweist auf die laufenden Nummern des Verzeichnisses)

Abendglockenhalle zittern 19,2
Abendlied der Fürstin s. Der Abend rötet schon das Tal

Abends unter der Linde s. Woher, o namenloses Sehnen
Ach, aus dieses Tales Gründen 23
Ach, der Gebirgssohn 24
Ach, wer bringt die schönen Tage 10,9
Alfonso und Estrella 35
Als ich still und ruhig spann 10,5
Am Flusse s. Verfließet, vielgeliebte Lieder
An dem jungen Morgenhimmel s. Don Gayseros, Nr. 3
An den Mond s. Fülleſt wieder Busch und Tal
An die Entfernte s. So hab' ich wirklich dich verloren
An Mignon s. Ueber Tal und Fluß getragen
Beim Winde s. Es träumen die Wolken, die Sterne, der Mond
Da droben auf jenem Berge 10,4
Das Fischergewerbe gibt rüstigen Mut 14,1
Das Heimweh s. Ach, der Gebirgssohn
Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll 10,10
Das Zügenglöcklein s. Kling die Nacht durch, klinge
Dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen 10,15
Dem Unendlichen s. Wie erhebt sich das Herz
Der Abend rötet schon das Tal 25
Der du von dem Himmel bist 10,8
Der Fischer s. Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll
Der Frühlingssonne holdes Lächeln 15,2
Der Herbstabend s. Abendglockenhalle zittern
Der König in Thule s. Es war ein König in Thule
Der Musensohn s. Durch Feld und Wald zu schweifen
Der Wandrer an den Mond s. Ich auf der Erd', am Himmel du
Des Menschen Seele gleicht dem Wasser 5
Des Mondes Zauberblume lacht 6
Die Einsiedelei s. Es rieselt klar und wehend
Die Gestirne s. Es tönet sein Lob Feld und Wald
Die linden Lüfte sind erwacht 26
Die Spinnerin s. Als ich still und ruhig spann
Die Sternennächte s. In monderhellten Nächten
Die verfehlte Stunde s. Quälend ungestilltes Sehnen
Don Gayseros 22
Durch Feld und Wald zu schweifen 11,1
Ein Fräulein klagt' im finstern Turm 27
Ein sehnend Streben teilt mir das Herz 15,1
Entzückung an Laura s. Laura, über diese Welt zu flüchten
Erhab'ner! Erhab'ner! Verehrter Freund der Jugend 36
Erlkönig s. Wer reitet so spät
Erster Verlust s. Ach, wer bringt die schönen Tage
Es rieselt klar und wehend 14,2
Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde 11,4
Es tanzen Mond und Sterne 28
Es tönet sein Lob Feld und Wald 20,2
Es träumen die Wolken, die Sterne, der Mond 16,1
Es war ein König in Thule 10,2
Faust s. Wie anders, Gretchen, war dir's
Fels auf Felsen hingewälzet 12,1

Fischerlied s. Das Fischergewerbe gibt rüstigen Mut
Frühlingsglaube s. Die linden Lüfte sind erwacht
Fülle der Liebe s. Ein sehnend Streben teilt mir das Herz
Fülleſt wieder Busch und Tal 17,1

Ganz verloren, ganz versunken 21,2
Geistes-Gruß s. Hoch auf dem alten Turme steht
Gesang der Geister über den Wassern s. Des Menschen Seele gleicht dem Wasser
Gondelfahrer s. Es tanzen Mond und Sterne
Grab und Mond s. Silberblauer Mondenschein
Gretchen am Spinnrade s. Meine Ruh ist hin

Heidenröslein s. Sah ein Knab ein Röslein stehn
Heliopolis s. Fels auf Felsen hingewälzet
Hoch auf dem alten Turme steht 10,12
Hoffnung s. Schaff', das Tagwerk meiner Hände
Huldigung s. Ganz verloren, ganz versunken

Jägers Abendlied s. Im Felde schleich' ich still und wild
Ich auf der Erd', am Himmel du. 18,1
Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer 10,13; 13,3
Ich treibe auf des Lebens Meer 12,2
Im Felde schleich' ich still und wild 10,1
In monderhellten Nächten 16,2
Ins stille Land, wer leitet uns hinüber 19,1
Intende voci orationis meae 4

Kling die Nacht durch, klinge 18,2
Komm, heil'ger Geist, erhöre unser Flehen 7

La pastorella al prato 29
Laura, über diese Welt zu flüchten. 30
Liebchen und der Saft der Reben 8

Meeres-Stille s. Tiefe Stille herrscht im Wasser
Meine Ruh' ist hin 10,14
Mit unserm Arm ist nichts getan 20,1
Mondenschein s. Des Mondes Zauberblume lacht

Nächtens klang die süße Laute s. Don Gayseros Nr. 2
Nähe des Geliebten s. Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
Namensfeier s. Erhab'ner! Erhab'ner! Verehrter Freund der Jugend

Quälend ungestilltes Sehnen. 31

Rastlose Liebe s. Dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen

Sängers Morgenlied s. Süßes Licht aus goldnen Pforten
Sah ein Knab' ein Röslein stehn 10,6
Schäfers Klagelied s. Da droben auf jenem Berge
Schaff', das Tagwerk meiner Hände 17,2
Schlachtgesang s. Mit unserm Arm ist nichts getan
Schwanengesang s. Wie klag' ichs aus, das Sterbegefühl
Sehnsucht s. Ach, aus dieses Tales Gründen
Selige Welt s. Ich treibe auf des Lebens Meer
Silberblauer Mondenschein 9
So hab' ich wirklich dich verloren 11,2
Süßes Licht aus goldnen Pforten 32

Thekla s. Wo ich sei, und wo mich hingewendet
Tiefe Stille herrscht im Wasser. 10,3
Trocknet nicht 10,7
Ueber Tal und Fluß getragen 10,11; 13,2
Verfließet, vielgeliebte Lieder. 11,3; 13,1
Wandrers Nachtlied s. Der du von dem Himmel bist
Wein und Liebe s. Liebchen und der Saft der Reben
Wer reitet so spät 10,16
Wie anders, Gretchen, war dir's 37
Wie erhebt sich das Herz. 33
Wie klag' ichs aus, das Sterbegefühl. 12,3
Wiedersehn s. Der Frühlingssonne holdes Lächeln
Willkommen und Abschied s. Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde
Wo ich sei, und wo mich hingewendet 34
Woher, o namenloses Sehnen 21,1
Wonne der Wehmut s. Trocknet nicht

Eigenhändig signierte Erstdrucke

op. 1. Erlkönig. — Wien: Cappi u. Diabelli in Komm. [1821]. Mus. O. 4710
„Sch. mp. 103."

op. 2. Gretchen am Spinnrade. — Wien: Cappi u. Diabelli in Komm. [1821]. Mus. O. 8714
„Sch. mp. 224."

op. 3. Schäfers Klagelied. Heidenröslein. Jägers Abendlied. Meeres Stille. — Cappi u. Diabelli in Komm. [1821]. Mus. O. 4713
[Schuberts Signatur ist fast ganz weggeschnitten.]

op. 4. Der Wanderer. Morgenlied. Wandrers Nachtlied. — Wien: Cappi u. Diabelli in Komm. [1821]. Mus. O. 8712
„Sch. 209."

op. 5. Rastlose Liebe, Nähe des Geliebten, Der Fischer, Erster Verlust, und Der König in Thule. — Wien: Cappi u. Diabelli in Komm. [1821]. Mus. O. 4716
„Sch. mp. 199."

op. 6. Memnon, Antigone und Oedip, und Am Grabe Anselmo's. — Wien: Cappi u. Diabelli in Komm. [1821]. Mus. O. 4717
„Sch. mp. 218."

op. 12. Gesänge des Harfners. — Wien: Cappi u. Diabelli in Komm. [1822]. Mus. O. 4720
[Schuberts Signatur ist halb weggeschnitten.]

op. 14. Suleika und Geheimes. — Wien: Cappi u. Diabelli [1822] Mus. O. 8713
„N 148 Schbt"

op. 96. Die Sterne, Jaegers Liebeslied, Wanderers Nachtlied, und Fischerweise. — [Wien 1828: F. v. Schobers lithogr. Anstalt.] Mus. O. 4771
„op. 96" — „f 1. — CM. F. Sch. mp."

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

(Nachtrag)

Breslau (Technische Hochschule)

Dr. Hermann Matzke: Die deutsche Musik von Bach bis Pfitzner, einstündig. — Musikalisch-praktische Übungen (Collegium musicum), gemeinsam mit dem Akadem. Musikverein, zweistündig. — Praktische Stimmbildung mit Chorübung, für Anfänger und Fortgeschrittene, zweistündig.

Bücherschau

Achrélik, Josef. Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien. Eine ästhet. Musiktheorie in 2 Teilen. Teil 2. [Harmonieverbindungslehre. Besondere Bildgn.: A. Das Mollgeschlecht. B. Reizklangmusik. Modulationen.] gr. 8°, XI, 214 S. Leipzig 1928, E. F. Kahnt. 7 Rm.

Bach-Jahrbuch. 24. Jahrg., 1927. Im Auftrag d. Neuen Bachgesellschaft hrsg. v. Arnold Schering. 8°, 154 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel.

Inhalt: Marc-André Souchay, Das Thema in der Fuge Bachs; Hans Löffler, J. S. Bach in Altenburg; Gerhard v. Keußler, Zu Bachs Choraltechnik; Karl Gustav Fellerer, J. S. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina; Fritz Rollberg, Johann Ambrosius Bach, Stadtpfeifer zu Eisenach von 1671—1695.

Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1928. 8°, 120 S., mit Bildnissen Schuberts, Wilhelm Müllers, Heinrich Marschners u. 5 Faks. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 5 Rm.

Inhalt: Otto Erich Deutsch, Schuberts Verleger; Friedrich Blume, Goethes Mondlied in Franz Schuberts Kompositionen; Franz Valentin Damian, Aus: Franz Schuberts Liederkreis „Die schöne Müllerin"; Friedrich Schulze, Studien zu Heinrich Marschners Leipziger Aufenthalt; Wilhelm Hitzig, Die Briefe Franz Xaver Niemetscheks und der Marianne Mozart an Breitkopf & Härtel; Vergnügliches vom „Bären"; Mitteilungen des Archivs von Breitkopf & Härtel.

Becking, Gustav. Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. 8°, 216 S. u. 1 Taf. Augsburg 1928, B. Filser. 12 Rm.

Ducat, Eva. Another Way of Music. 8°, 210 S. With 6 illns. London 1928, Chapman & H. 10/6 sh.

Englund, Karl. Bach-Studiet. Strödda Anteckningar. 8°, 72 S. Stockholm 1928, Klioforlaget.

Eulenberg, Herbert. Schubert und die Frauen. 8°, 311 S. m. 24 Abb. Hellerau 1928, Avalun Verlag. 9.50 Rm.

Gray, Alexander. Songs from Heinrich Heine, for Schumann's Dichterliebe. 8°. London 1928, E. Mathews u. M. 1/6 sh.

Gray, Cecil. The history of music. 8°, 292 S. London 1928, K. Paul. 12/6 sh.

Händel-Jahrbuch. Im Auftrag d. Händel-Gesellschaft hrsg. v. Rudolf Steglich. 1. Jahrg. 1928. 8°, 166 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 7.50 Rm.

Inhalt: Hermann Abert †, Die Aufgaben der heutigen Händel-Forschung; Arnold Schering, Händel und der protestantische Choral; Alfred Heuß, Das Textproblem von Händels „Judas Maccabäus"; Newman Flower, Händels „Jupiter in Argos"; Hans Dütschke †, Ein Eingriff in eine Händel-Partitur; Rudolf Steglich, Die neue Händelopern-Bewegung; Georg A. Walter, Das Händel-Erlebnis eines Sängers.

Haußwald, Günter. Wie höre ich Musik? 16°, 6 S. Pfullingen i. W. 1928, J. Baum. —.90 Rm.

Hayes, Gerald R. Musical Instruments and their Music, 1500—1750. Book I: The Treatment of Instrumental Music. 8°. London 1928. Oxford University Press. 4/6 sh.

Howes, F. Appreciation of Music. 8°, 90 S. London 1928, Longmans. 2 sh.

Hutschenruyter, Wouter. Wagner. (Beroemte musici. 10.) 8°. Haag 1928, J. Ph. Kruse-mann. 3.75 Fl.

Jaedicke, Hermann. Durch Können zur Kunst. Neue Wege im Schulmusik-Unterricht unter Vereinig. der Tonika-Do- u. Tonwortprinzipien. Heft 1. Die Ausgangstonart. 8°, 36 S. Leipzig 1928, A. Strauch. 2 Rm.

Larkcom, Agnes. Loneliness and other Essays. [Enthält vier Aufsätze über Gesangskunst.] 8°, 160 S. London 1928, Duckworth. 4/6 sh.

Lightwood, J. G. Methodist Music in the Eighteenth Century. 8°, 56 S. London 1928, P. Epworth. 1 sh.

Liszt pédagogue, leçons de piano données par Liszt à Mlle Valérie Boissier à Paris en 1832. Notes de Mme Auguste Boissier. 8°. Paris 1928, Honoré Champion.

Matthay, Tobias. The Slur or couplet of notes in all its variety, its interpretation, and execution. 8°. London 1928, Oxford Univ. Press. 4 sh.

Monaldi, Gino. I Teatri di Roma negli ultimi tre secoli. 8°. Neapel 1928, R. Ricciardi.

Mursell, James L. Principles of musical education. 8°. London 1928, Macmillan. 7/6 sh.

Norlind, Tobias. Konzert- und Opernlexikon. (12 Liefer.) Heft 1. 4°, 95 S. Stockholm 1928, [Malmskillnadsg 50] Klio-Verlag. je 3 Rm.

Patterson, Annie W. How to listen to an orchestra. Illus. New and rev. ed. 8°, 220 S. London 1928, Hutchinson. 5 sh.

Ponder, Winifred. Clara Butt: her Life-story. 8°, 264 S. London 1928, G. P. Harrap & Co. 12/6 sh.

Reger, Max. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild, hrsg. v. Else v. Hase-Koehler. 8°, 338 S., 8 Taf. Leipzig 1928, Koehler & Amelang. 10 Rm.

Reuter, Florizel v. Psychical experiences of a musician (in search of truth). Forew. by Sir A. Conan Doyle. 8°, 320 S. Illus. London 1928, Simpkin. 7/6 sh.

Reuter, Fritz. Harmonieaufgaben nach dem System Sigfrid Karg-Elerts. 8°, 35 S. Leipzig 1928, E. F. Kahnt. 2.80 Rm.

Roggeri, Edoardo. Schubert — La vita — Le opere. 8°. Turin 1928, Fratelli Bocca.

Schoen, Max. The Beautiful in Music. 8°, 154 S. London 1928, K. Paul. 4/6 sh.

Schubert, Franz. Tagebuch. Faksimile d. Orig.-Handschrift im Archiv d. Gesellschaft d. Musik-freunde in Wien, erg. durch ein Blatt d. Wiener Stadtbibliothek. Mit einem Vorwort von Otto Erich Deutsch. 8°, 7 S. mit 1 eingedr. Faks., 24 faks. S. Wien 1928, V. A. Heck. 8 Rm.

Selincourt, B. de. The enjoyment of music. 8°, 52 S. London 1928, P. Hogarth. 2/6 sh.

Tayler, E. Douglas. A complete scheme of school music related to human life. 8°, 100 S. London 1928, Simpkin. 3/6 sh.

Terry, Charles Stanford. Bach. A biography. Illus. 8°, 292 S. London 1928, Oxford Univ. Press. 21 sh.

Untersteiner, A. A short history of music. Trans. by S. C. Very. 8°, 358 S. London 1928, John Lane. 7/6 sh.

Voigt, Woldemar. Die Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Ein Führer b. ihrem Studium u. ein Berater f. ihre Aufführung. 2., unveränd. Aufl. 8°, 176 S. Leipzig 1928, Breit-kopf & Härtel. 3 Rm.

Volkmann, Ludwig. J. G. J. Breitkopf und P. S. Fournier le Jeune. Ein Beitrag zur Ge-schichte d. Notendrucks u. d. Schriftgießerei im 18. Jahrh. (S.-A. a. d. Gutenberg-Jahrbuch 1928.) 4°, S. 118—141, mit 3 Taf.

Wickenhauser, Richard. Franz Schuberts Symphonien. Analyt. Einführ. [Erläuterungen zu Meisterwerken d. Tonkunst, Bd. 41.] kl. 8°, 126 S. Leipzig 1928, Reclam. —.80 Rm.

Dissertationen

Meißner, Richard. Georg Philipp Telemanns Frankfurter Kirchen-Kantaten. Frankfurter Dissertation. 8°, 80 S. Frankfurt 1928, Druck von Karl Ruppert.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, C. Ph. Em. Die Württembergischen Sonaten für Klavier. Nr. 1—3, 4—6. Hrsg. v. Rudolf Steglich. Nagels Musik-Archiv Nr. 21 u. 22. Hannover 1928, Adolph Nagel.

Bach, J. S. Chromatische Fantasie und Fuge. Hrsg. von Edwin Fischer. Tonmeister-Ausg. Nr. 7. Berlin 1928, Ullstein.

Bach, J. S. Orgelbüchlein und andere kleine Choralvorspiele. Hrsg. von Hermann Keller. Mit Texten, Choralsätzen u. Angaben üb. Entstehung u. Ausführung. qu.-2°, 160 S. Kassel 1928, Bärenreiter-Verlag. 3.60 Rm.

Boyce, William [1710—1779]. Eight Symphonies. Transcribed and Edited for Strings and optional Wind by Constant Lambert. London 1928, Oxford University Press. je 3 oder 3/6 sh.

Cantica Selecta Musices Sacrae in Polonia saeculi XVI et XVII hodiernis choris accomodata edidit Venceslaus Gieburowski. 2°, 36 S. Posen 1928, K. T. Barwicki. [Enthält 2 Stücke von Szamotulski, 2 von Gomółka, 4 von Zieleński, 2 von Gorczycki.]

Chédeville, Nicolas. Zwei Pastoral-Sonaten für 2 Flöten (oder 2 Violinen oder 2 Oboen). Hrsg. von Walter Upmeyer. Nagels Musik-Archiv Nr. 26. Hannover 1928, Ad. Nagel.

Händel, G. F. Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline f. Soloquartett, gem. Chor u. Orchester. Bearb. v. Max Seiffert. 1. Chor „Die Wege Zions trauern stumm". 2. Quartett „Wessen Ohr sie hörte, der pries selig sie". 3. Chor „Weh, wie sank die Macht dahin". 4. Chor „Der Fromme wird bewahrt in treuem, ew'gem Gedächtnis". 5. Chor „Ihr Leib kam im Grabe zur Ruh". 6. Chor „Das Volk rühmet hoch mit Dank ihre Weisheit". 7. Quartett „Denn ihrer harret ein glorreich Erbteil". 8. Chor „Die gnädige Güte unsers Herrn". Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel.. Kl.-A. 5 Rm., Chorst. je —.60 Rm.

Häßler, Joh. Wilh. Zwei Sonaten f. Klavier zu 3 Händen und f. Klavier zu 4 Händen. Neuausgabe v. Martin Glöder. Nagels Musik-Archiv Nr. 19. Hannover 1928, Adolph Nagel.

Häßler, Joh. Wilh. Drei leichte Sonaten für Klavier. Neuausg. v. Martin Glöder. Nagels Musik-Archiv Nr. 20. Hannover 1928, Adolph Nagel.

Die Kantorei der Spätgotik. Alte Meistersätze deutscher Vielstimmigkeit für die heutige Chorpraxis hrsg. von Hans Joachim Moser. 31 S. Berlin 1928, W. Sulzbach.

Ebenso wie seine Vorgänger verfolgt der neue Direktor der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin das lobenswerte Ziel, die Arbeit seiner Anstalt durch weiteste Nutzbarmachung alten Gutes zu befruchten und so die heimische Musikpflege in Schule und Kirche auf dem Grunde der Leistungen der Vergangenheit aufzurichten. Zunächst nur für den an der Akademie neugegründeten „Kantoreichor" bestimmt, werden die sieben, bis auf den ersten noch unveröffentlichten Sätze überall da willkommen sein, wo man an ernster und kräftiger Kost sich erlaben will.

Während in der Zeit, aus der die Stücke stammen — letztes Drittel des 15. und erstes Drittel des 16. Jahrhs. — das deutsche Lied sich allmählich von der Drei- zur Vierstimmigkeit entwickelte, gefällt sich die gleichzeitige kirchliche und geistliche Musik gelegentlich in prunkvoller Vielstimmigkeit. Gelegenheitswerke werden immer eine Neigung zu besonderen, über den Alltag

hinausgehenden Formen und Ausdrucksmitteln aufweisen. In diesen Kreis führen die Sätze hinein, die als Zeugen besonderen künstlerischen Wollens bei so frühen deutschen Meistern geschichtlich nicht ohne Belang sind. Moser hat die Notenwerte gegenüber dem Original auf den vierten Teil gekürzt, die C-Schlüssel durch den G-Schlüssel ersetzt, die Taktstriche durch Punkte zwischen den Systemen angedeutet, nicht-originale Akzidentien nur über dem Notentext vermerkt. Die Praxis seiner Akademie, so erfahren wir, spricht für eine solche Umschrift in das moderne Tonbild. Auch ein „Mitgehenlassen" von Streich- und Blasinstrumenten ist vorgesehen, und Moser verspricht über diese Angelegenheit neue Aufschlüsse in seinem demnächst erscheinenden Hofhaimerbuch. Man darf auf die neue Behandlung einer alten Streitfrage gespannt sein.

Unter den Stücken, die alle ihre eigenen Vorzüge besitzen, möchte ich der Oratio de S. Maria (Nr. 3) eines Anonymus die Palme reichen. Was für eine frische Musik, welch prachtvolle Klänge, und das obschon die Quinta vox in den zwei ersten Teilen der Motette allerlei niederländischen Schabernack treibt und die Harmonik, wie übrigens auch in den andern Stücken, nicht frei von Härten ist! (Muß hier, S. 7, 3. System, der Tenor im 3. Takt nicht statt g f singen: b as? Vgl. die Diskantstimme. Auch schon S. 2, am Ende des 2. Systems, muß der Diskant I über der zweiten Silbe von imperatrix statt d singen: es.) Das Kyrie von H. Finck (Nr. 2) hat im Tenor die unverfälschte Weise des Kyrie der Missa V im Graduale Vaticanum, und die Nr. 4 besitzt die Struktur eines Responsoriums mit Q. und Doxologie, nach denen das Anfangsstück zu wiederholen ist. Glaubte etwa Senfl, auf die Herren des Augsburger Reichstags (1530), denen die Motette gewidmet ist, mehr Eindruck zu machen, wenn er dafür die liturgische Form des Offiziumresponsoriums wählte? Der zwölfstimmige Kanon von Mich. Gaß (Nr. 6) ist so eingerichtet, daß jede spätere Stimme eine Stufe höher beginnt; das hätte auch kein Niederländer origineller gemacht. Der vierchörige Kanon zu 16 Stimmen von Eckel (Nr. 7) pendelt zwischen g- und d-moll-Dreiklang hin und her, entwickelt aber ein erstaunliches melodisches und rhythmisches Leben. P. Wagner.

Kuhnau, Johann. Praecedenz-Streit (der Kunstpfeiffer und Spiel-Leute), aus (Musicus Curiosus od.) „Battalus, der Vorwitzige Musicant", Freyberg 1691. Nachwort v. Arnold Schering. 16°, 70 S. Mit 4 farb. Orig.-Holzschn. Leipzig 1928, Kistner u. Siegel. 2 Rm.

Lechner, Leonhard. Das Hohelied Salomonis. Anno 1606. Für 4st. Chor. In Verbindung mit Konrad Ameln hrsg. v. Walther Lipphardt. qu.-8°, 24 S. Kassel 1928, Bärenreiter-Verlag. 2 Rm.

Machaut, Guillaume de. Musikalische Werke. Hrsg. von Friedrich Ludwig. Publikationen älterer Musik. Veröffentl. v. d. Abtlg. z. Hrsg. älterer Musik b. d. Deutschen Musikgesellschaft unt. Ltg. v. Theodor Kroyer. 3. Jahrg. [1928], 1. Teil. 2. Bd.: Einleitg. zu: I. Balladen, Rondeaux und Virelais, II. Motetten, III. Messe und Lais. 70 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 26 Rm.

Monte, Philippi de. Missa „Ultimi miei sospiri". Quam sex vocibus conscriptam ad fidem codicis manu scripti 27089 Bibl. regiae Academiae Musicae Bruxellensis contulit et edidit Carolus Van den Borren. Editionem signis musicis distinxit Can. Julius Van Nuffel. 8°, 64 S. (Beigegeben:) Philippi Verdelot, Madrigale „Ultimi miei sospiri" ad cujus modulum Missa parodia composita est ... sex vocibus. IV u. 8 S. Brügge 1928, „Musica Sacra" (Desclée de Brouwer et soc.) 35 franz. Fr., 10 belg. Fr.

Regnart, Jacob. Fünf Deutsche Lieder mit fünf Stimmen, zu singen und auf Instrumenten zu spielen aus den „newen Kurtzweiligen Teutschen Liedern" vom Jahre 1580. Hrsg. von Helmuth Osthoff. 8°, 44 S. Kassel 1928, Bärenreiter-Verlag. 3 Rm.

Schoeberlein, Ludwig. Schatz des liturg. Chor- und Gemeindegesanges nebst den Altarweisen in der deutschen evang. Kirche. Unveränd. Neuausg. Lief. 3 (S. 321—480). 4°. Göttingen 1928, Vandenhoeck & Ruprecht. 5.80 Rm.

Schubert, Franz. Stabat mater von F. G. Klopstock. Neue Ausgabe. Mit deutschem u. engl. Text für Sopran-, Tenor- und Baß-Solo, gem. Chor u. Orchester. Hrsg. v. Georg Göhler. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. Part. 6 Rm.

Schubert, Franz. Quartett für Flöte, Gitarre, Bratsche und Violoncell. Nach der Urschrift hrsg. von Georg Kinsky. München 1926, Drei Masken Verlag.

Wenn diese Besprechung einer merkwürdigen Jugendarbeit Schuberts mit solcher Verspätung erscheint, so ist das vor allem der Bedachtsamkeit zuzuschreiben, die der Fall erforderte. Die Leser der ZfM erinnern sich vielleicht daran, daß hier vor beinahe zehn Jahren (I, 3) die erste vernünftige Nachricht über den mysteriösen Fund auf dem Dachboden einer Villa in Zell am See erschienen ist: ein „offener Brief" von Heinrich Kaspar Schmid. Auf ihren Irrfahrten ist die Handschrift dann bei dem allseits geschätzten Konservator Dr. Georg Kinsky kopiert worden, der das Stück veröffentlichen durfte. Die erste Aufführung hatte inzwischen beim „Vierten Rheinischen Kammer-Musikfest" im Brühler Schloß stattgefunden, am 6. Juni 1925 (im Programm ein vorläufiger Bericht Kinskys). Und seither ist „das einzige Kammermusikstück der gesamten klassischen Literatur, das für die heute zu frischem Leben wiedererweckte Gitarre geschrieben ist", an vielen Orten gespielt, auch durch Radio gesendet worden.

Die Wiedererweckung der Gitarre hat es mit sich gebracht, daß in den letzten zehn Jahren eine Legende entstanden ist, die Schubert dieses Instrument als unentbehrlich andichtete und die zahlreiche apokryphe Schubertlieder zur Gitarre zeitigte. Sie sind unter verschämten oder falschen Titeln erschienen, oft mit Vorworten, die — vor 1928 — das Tollste waren, was je über Schubert geschrieben worden ist. Der Verfasser hat versucht, diesem Rummel ein Ende zu machen, indem er in der gastfreundlichen „Österreichischen Gitarre-Zeitschrift" („Schubertgabe", Juni 1928) eine Erledigung unter dem Titel „Schubert ohne Gitarre" publizierte. Zur Ergänzung dieses im Sachlichen unberührten, aber im Historischen und Persönlichen redaktionell etwas gekürzten Artikels möchte der Verfasser bei dieser Gelegenheit noch auf die unkritischen „Neuen Schubertlieder zur Gitarre" hinweisen, die Alfred Rondorf bei Ernst Bisping in Münster i. W. vor etwa Jahresfrist herausgab; auch wegen der ganz unsinnigen Berufung auf einen örtlichen Zusammenhang mit unserem Quartett. (Andere Ausgaben solcher Lieder ohne Vorwort seien auch hier übergangen.) Dann aber vor allem auf die sehr verdienstlichen Feststellungen von Dr. Josef Zuth, der in der Wiener pädagogischen Zeitschrift „Die Quelle" (1927/28), in seinem „Handbuch der Laute und Gitarre" (Wien 1928, Lfg. 6) und zuletzt im „Neuen Pflug" der Wiener Urania (Juli 1928) die Drucke aller Schubertlieder mit Gitarrenbegleitung bis 1850 und alles Verwandte zusammengestellt hat. Er ist nur noch weniger radikal als der Verfasser, der zu folgendem Ergebnis kam.

Die Ausgaben solcher Lieder mit Gitarrenbegleitung sind, auch wo kein Bearbeiter genannt ist (siehe Zuth), nicht von Schubert, selbst wenn sie zu seinen Lebzeiten mit seinem Namen allein erschienen. Sie sind rein vom Nutzstandpunkt des Verlegers — es ist meist der des Originals — zu verstehen und zu würdigen. (Diabelli gab um 1830 ja sogar einen „Erlkönig-Galopp von Franz Schubert" heraus.)

Auch die Opera 11 und 16, Männerquartette, die mit Klavier- und mit Gitarrenbegleitung zur Wahl erschienen, sind in der letzteren Stimme apokryph. Das hat Max Friedlaender zuerst ausgesprochen (Peters-Jahrbuch 1918/19, S. 11), dem sich Eusebius Mandyczewski anschloß. In der genannten Arbeit glaubt der Verfasser es bewiesen zu haben[1].

Es blieb also einzig das frühe, unbedeutende Gelegenheits-Terzett übrig, das Schubert 1813 zur Namensfeier des Vaters geschrieben hat. Die Gitarrenbegleitung dieses Stückes, die übrigens 1882 bei den Söhnen Ferdinand Schuberts noch im Stimm-Autograph erhalten war, steht außer Zweifel. Wer von den vier Brüdern sie bei jenem Anlaß gespielt hat, ist unbekannt.

Und nun wäre es ja naheliegend, daran zu glauben, daß Schubert sich auch noch 1814 mit diesem Instrument, das sonst in seinem Leben gar keine Rolle spielt, beschäftigt habe. Da sich aber für ein nüchternes Urteil klar ergibt, daß jenes Quartett nur die eigenhändige, nicht völlig ausgeschriebene Bearbeitung eines fremden Trios ist, und zwar durch Einfügung der Cellostimme, hilft auch diese Arbeit nicht zu einem Schubert mit Gitarre.

Daß eine Bearbeitung vorliegt, muß leider erst bewiesen werden, obzwar man nach den Daten der Handschrift einen Gegenbeweis hätte erwarten dürfen.

---

[1] Nur als Randglosse sei hier erwähnt, daß Rondorf im Vorwort seines genannten Schubertheftes unter den mehrstimmigen Gesängen, „deren Gitarrenpart ad libitum zwar als Original erscheint", auch den „Gesang der Geister über den Wassern" und „Mirjams Siegesgesang" anführt.

Das Stück ist eine Art Serenade, von der aber nur vier Sätze und zum Teil ein Variationensatz vorhanden sind. Das Finale fehlt ganz in dem unvollständig erhaltenen Manuskript. Die Gitarre ist, nach Kinsky, gleichberechtigt mit den andern Instrumenten, auch solistisch verwendet, ihr Satz eines Molitor würdig. Einige Korrekturen Schuberts hat Erwin Schwarz-Reiflingen („Die Gitarre", Nov. 1922), der — nach Richard Schmids Phantastereien — allerdings auch von einem Spinett Schuberts spricht, damit zu erklären versucht, daß der Komponist die Gitarrenstimme selbst geprobt hätte. Darüber äußert sich Kinsky nicht. Aber in einem wichtigen Punkte schließt er sich der hier geäußerten (von Schwarz bestrittenen) Ansicht Heinrich Kaspar Schmids an: Schubert habe die Gitarre als Fundament für Flöte und Bratsche stützen wollen durch das Cello, obzwar jene Triobesetzung damals gang und gäbe war. Die heikelste Frage bleibt auch damit unbeantwortet, die Frage nämlich nach der Originalität des ganzen Werkes. Und hier muß sich der Verfasser leider von dem verehrten Herausgeber scheiden.

Schubert hat am Anfang seiner Partitur (faksimiliert in Kinskys Ausgabe) den Titel zuerst so geschrieben: „Fz. Schubert. Terzett. Den 26. Februar 814." Dann strich er das Wort Terzett mit Kreuzen durch und ersetzte es durch „Quartetto". Das für einen Zufall zu halten, fiele dem Verfasser schwer, nach Analogie anderer psychologisch begründeter Schreibfehler Schuberts. Aber weiter. Bei den Variationen, deren fünfte nur mehr unvollständig erhalten ist, steht die erste und die dritte nicht im Manuskript. Statt ihrer folgende Notizen: „Die erste Variation bleibt die nähmliche, das Violoncello schweigt." Und: „Die 3te Variation ist hier die 2te im gestochenen Terzett. Das Violoncello schweiget." Wer das unbefangen liest, muß wohl zu diesem Schlusse kommen:

Der 17jährige Schubert, der — wie wir wissen — öfters ihm gefallende Musikstücke kopierte und dabei veränderte, hat das Trio eines modischen Komponisten für eine Gelegenheit bearbeitet durch Einfügung einer Cellostimme. Dabei stellte er im Variationenteil dieser gestochenen und verschollenen Serenade einzelne Nummern um; andere aber, wo ihm das Cello überflüssig schien, schrieb er gar nicht ab, sondern überließ es dem Kopisten der Stimmen, sich dabei „im gestochenen Terzett" zu bedienen.

Daß von Schubert, dessen erstes Lied („Am Erlafsee") 1818 erschien, 1814 noch kein Trio im Stiche vorlag, ist wohl klar. Ebenso seine Anweisungen für den Kopisten — nicht für den Stecher, wie H. K. Schmid vermutete. Es handelt sich wirklich um eine „Neubearbeitung eines gestochen gewesenen Terzetts", aber eines fremden. Nicht nur der Variationenteil, auch die übrigen Sätze sind keine Neuschöpfung, wie schon H. K. Schmid erkannte; aber in weiterem Sinne als er meinte: kein Teil der Vorlage war von Schubert. Das Thema der Variationen ist ein Ständchen: „Mädchen, schlummre noch nicht". Mehr nennt Schubert nicht von dem Liede, das man — nach fünf anderen Beispielen — für ein Selbstzitat halten konnte. In einer neulich erworbenen Handschrift der Wiener Nationalbibliothek (Musiksammlung, Suppl. Mus. Nr. 2428), enthaltend eine Kollektion von Liedern aus der Zeit nach 1800, fand sich nun wenigstens der Text dieses Liedes, freilich mit einer anderen Komposition. Er lautet:

Das Ständchen

Mädchen (mein), o schlummre noch nicht!
Siehe (, Liebe,) beim zitternden Licht
Der funkelnden Sterne kömmt hier
Leise dein Trauter zu dir.
Luna mit silbernem Schein
Leuchtet so lieblich, so rein
Dir in das holde Gesicht.
/: Mädchen, o schlummre noch nicht!:/

Lüftchen (, du), beglückter als ich,
Wehe (, Liebe,) sanft kühlend um dich
Und spiel' ihr im lockigten Haar,
Küß' ihr die Stirne sogar!
Lüftchen, o lisple ihr zu:
Mädchen, mein alles bist du!
Lüftchen, beglückter als ich,
/: Wehe sanft kühlend um dich!:/

Die eingeklammerten Worte sind zu der Melodie, die Schubert als Thema seiner Variationen zitiert, nicht verwendbar. Der Textdichter ist wie die Autoren beider Kompositionen des Liedes ungenannt. Das Gedicht scheint in Wien um 1810 bekannt oder gar beliebt gewesen zu sein. Merkwürdigerweise klingt es an das wenig ältere „Wiegenlied" von Gotter an: die Worte „Luna mit silbernem Schein" (allerdings eine Konventionsmünze der Lyrik) und andere stehen an derselben

Stelle der Strophen. Und nun merkt man ohne weiteres auch die Verwandtschaft des Quartettthemas mit der bekannten Komposition des „Wiegenliedes", die lange Mozart zugeschrieben wurde und bekanntlich von Bernhard Flies stammt. Es ist Mozarts würdiger, als dieses „Ständchen" des Jünglings, der im selben Jahre 1814 sein „Gretchen am Spinnrade" schrieb. Das „Wiegenlied" ist erst in Schuberts Todesjahr als ein Werk Mozarts gedruckt worden. Schubert ahnte also nicht, woher der Textdichter und der von ihm zitierte Komponist dieses „Ständchens" angeregt waren, das eine entgegengesetzte Wirkung anstrebt als das „Wiegenlied": „Schlummre noch nicht!" Jedenfalls ist es kurios, wie hier einem falschen Mozart sich ein falscher Schubert gegenüberstellt. Es soll aber nicht ausgeschlossen werden, daß Schubert selbst diese „Serenade" für eine Gelegenheit in Lichtenthal bearbeitet hat, freilich ohne eine Gitarrestimme zu komponieren.

Wir wissen, daß Schubert um 1812 fremde Gesänge, die ihm gefielen, manchmal bearbeitete, manchmal neu komponierte. Dieser Fall liegt bei „Hagars Klage" von Zumsteeg vor, jener bei dem heiteren Männerterzett „Die Advokaten" von Anton Fischer (was nun durch Gegenüberstellung in diesem Heft bewiesen werden kann).

Nach der von Zuth und dem Verfasser vorgenommenen Sichtung der sogenannten Gitarrenkompositionen Franz Schuberts wird man vielleicht eher für die Meinung zu gewinnen sein: auch das selbstgeschriebene Gitarrenquartett ist bis auf die Cellostimme nicht sein Werk.

Und das gestochene Terzett, das wir in Whistlings Handbuch von 1817 unter den vielen Titeln dieser Gattung nicht identifizieren können, wird sich hoffentlich eines Tages finden, um Schuberts Anteil an diesem „Gitarren-Quartett" deutlich erkennen und es ohne Schwierigkeit ergänzen zu können. Otto Erich Deutsch.

Schütz, Heinrich. Musikalische Exequien auf Heinrich Posthumus von Reuß für Solostimmen, Doppelchor u. Orgel bearb. u. f. d. Konzertgebrauch einger. v. Georg Schumann. I. Concert in Form einer teutschen Begräbnis-Missa, II. Motette: „Herr, wenn ich nur dich habe", III. Canticum B. Simeonis; „Herr nun lässest du deinen Diener". Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. Part. (m. unterlegter Orgelst.) 5 Rm.

Schütz, Heinrich. Psalm 18 „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" für Alt mit 2 Viol. und bez. Baß. Hrsg. v. Walter Upmeyer. Nagels Musik-Archiv Nr. 17. Hannover 1928, Adolph Nagel.

Telemann, G. Ph. Duett Gdur für Flöte und Violine. Hrsg. von Rolf Ermeler. Nagels Musik-Archiv Nr. 16. Hannover 1928, Adolph Nagel.

Vivaldi, Antonio. Pastorale für Flöte, obl. Violoncello u. Orgel, aus op. 13 Nr. 4 (1737). Hrsg. v. Walter Upmeyer. Nagels Musik-Archiv Nr. 18. Hannover 1928, Adolph Nagel.

Miszellen

Gebrüder Schubert. In der neulich erschienenen Ausgabe der „Deutschen Trauermesse" (Verlag Ed. Strache, Wien) habe ich, um eine Zuschreibung an Franz Schubert zu bekräftigen, u. a. gesagt: „Daß diese Kompositionen (die Ferdinand Schubert in seinem Verzeichnis von 1839 als für sich geschrieben ausdrücklich erwähnt) von Ferdinand nur in seinem Wirkungskreise (Wiener Waisenhaus) aufgeführt wurden, ohne als eigene Schöpfungen ausgegeben zu werden, ist anzunehmen, mit Ausnahme etwa (noch) des Namenstagsliedes für Vierthaler". In der Bibliothek des Städtischen Museums zu Salzburg habe ich inzwischen einen Klavierauszug des gemischten Chores „Namensfeier" in der Handschrift Ferdinand Schuberts gefunden. Meine Annahme, daß dieses Werk, das Schubert am 27. September 1815 (laut autographer Partitur in der Preußischen Staatsbibliothek) geschrieben hat, zum Namenstag Michael des Direktors des Wiener Waisenhauses Franz Michael Vierthaler bestimmt war, das ist also für den 29. September 1815, ist dadurch bestätigt worden; aber auch meine Vermutung, daß dieses Werk von Ferdinand Schubert als eigene Schöpfung ausgegeben wurde, ebenso wie die „Deutsche Trauermesse", die 1818 für

den Vizedirektor jenes Waisenhauses, Johann Georg Fallstich, geschrieben worden ist. Das Salzburger Manuskript trägt die Überschrift: „Nahmensfeyer. / Eine Cantate im Klavier-Auszug. / Dem Hochedelgebornen Herrn / k. k. Rathe / und Direktor des kais. kön. Waisenhauses / Franz Michael Vierthaler / ehrfurchtsvoll geweiht / von Ferdinand Schubert". Der Kopftitel lautet: „Namensfeyer. Aufgeführt im k. k. Waisenhaus den 29. September 1815". Am Schlusse des eigenhändigen Manuskripts signiert Ferdinand: „Schubert mp.", ohne Franzens Partitur irgendwie zu erwähnen. Der Klavierauszug entspricht der Partitur (wie sie in der Gesamtausgabe Serie XII, Nr. 4 abgedruckt ist); nur die Schlüssel sind anders und die Tutti sind von den Solis nicht unterschieden. Während in diesem Falle das Originalmanuskript der Partitur Schuberts seine Autorschaft noch bezeugen kann, ist seine Handschrift der „Deutschen Trauermesse" leider verloren, und auch von Ferdinand Schubert nur die Orgelstimme der Originalbesetzung (Teil VIII und X in anderer Fassung) erhalten, die sich neulich erst — zugleich mit einigen Orchesterstimmen zur späteren Männerchor-Bearbeitung Ferdinands — im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien gefunden hat. Im Jahre 1818 hat Ferdinand Schubert wieder zum Namenstag des Direktors Vierthaler im Waisenhaus ein Konzert gegeben, worin er die jetzt auch bei Strache erschienene Polonaise in Bdur für Violine und kleines Orchester aufführte, diesmal aber mit Angabe des wirklichen Komponisten. Otto Erich Deutsch.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Einladung zur Generalversammlung der Deutschen Musikgesellschaft in Berlin-Charlottenburg, Fasanenstr. 1, Staatl. Instrumenten-Sammlung, am Sonnabend, den 19. Januar 1929, nachmittags 3 Uhr.

Tagesordnung: 1. Rechenschaftsbericht, 2. Neuwahlen, 3. Die Beziehungen zur Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, 4. Verschiedenes.

Anträge zur Tagesordnung sind bis zum 10. Januar an den stellvertretenden Vorsitzenden, Prof. Dr. Johannes Wolf, Berlin, Unter den Linden 38, zu richten.

Der Vorstand: Wolf, Schneider, v. Hase.

Mitteilungen

– Am 25. Nov. begeht Angul Hamerich in Kopenhagen seinen 80. Geburtstag. Wir glauben im Namen aller deutschen Kollegen zu sprechen, wenn wir unsere Wünsche mit denen der dänischen Fachgenossen vereinigen!

– Theodor von Frimmel feiert am 15. Dezember seinen 75. Geburtstag. Er wird von allen Seiten gefeiert werden, vor allem als Vertreter der Kunstgeschichtsforschung; in diesen Blättern aber ist ihm wieder einmal der Dank abzustatten für seine Erhellung des Lebens von Beethoven, für die seit A. W. Thayer niemand mehr in liebevoller Kleinarbeit geleistet hat als er.

– Am 13. November hat Hans v. Wolzogen, einer der Bayreuther Paladine, dem auch Germanistik und Musik-Schrifttum Wertvolles verdanken, seinen 80. Geburtstag gefeiert.

– Am 30. Oktober ist in New-York O. G. Th. Sonneck in seinem 56. Lebensjahre gestorben. Seine Ausbildung als Musiker und Musikforscher hat er in Deutschland erfahren; an dieser Erinnerung an seine Studienjahre hat er wohl auch immer liebevoll festgehalten. Sein eigentliches Arbeitsgebiet war die Geschichte der Oper, die ihm in allen Phasen wichtige Erkenntnisse verdankt: es war seine Spezialität, in geschichtlich dunkle Ecken hineinzuleuchten, und auf Grund sorgfältiger bibliographischer Untersuchung besonders verwirrte Fäden aufzulösen. Grundlegend sind seine Arbeiten für die Frühgeschichte der Musik und Musikpflege in Amerika. Unter seiner Leitung

wurde die Washingtoner Musikbibliothek (Library of Congress) eine der bedeutendsten und umfassendsten der Welt, nicht bloß begünstigt durch die der Bibliothek gewährten reichen Mittel, sondern vor allem dank der Ein- und Umsicht, mit der er diese Mittel verwendete. Sein Katalog der Opernlibretti, für den ihm die Sammlung Schatz als Hauptstock die Unterlagen lieferte, ist schlechthin das wertvollste und zuverlässigste Hilfsmittel für die Geschichte der Oper überhaupt. Bei Beginn des Weltkrieges trat er von der Leitung der Bibliothek zurück, trat in die Firma G. Schirmer ein und gründete die „Musical Quarterly", die er zu einer der angesehensten Musikzeitschriften nicht bloß Amerikas erhob. Sein stilles, gütiges, hilfsbereites Wesen gewann ihm überall Sympathien; und so wird sein Scheiden als schwerer Verlust für die Musik als Kunst und Wissenschaft empfunden. Sein letzter Besuch in Europa galt der Beethoven-Zentenar-Feier in Wien; er war als Vertreter der New-York Beethoven-Association erschienen und trat in der Schlußsitzung des Musikhistorischen Kongresses für die Gründung einer Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft ein.

– In der Zeit vom 25.—28. November findet in Wien ein Internationaler Schubertkongreß statt. Er steht unter dem Ehrenschutz des österreichischen Bundesministers für Unterricht und wird mit Unterstützung des Archivs für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften veranstaltet. Zweck dieser Tagung ist, das Gedächtnis Schuberts auch auf einem wissenschaftlichen Forum zu feiern und durch persönliche Fühlungnahme die Ziele der Schubertforschung abstecken, bzw. um neue Anregungen bereichern zu können. Neben gesellschaftlichen und künstlerischen Veranstaltungen, wie Empfängen beim Herrn Bundespräsidenten und beim Herrn Bundesminister für Unterricht, Besuch der Staatsoper usw., ist eine Ausstellung von Schuberthandschriften des Photogrammarchivs und der Wiener Stadtbibliothek vorgesehen. Den Kern der Tagung bilden Vorträge besonders eingeladener Teilnehmer mit anschließender Diskussion. Auskünfte aller Art erteilt die Geschäftsstelle: Musiksammlung der Nationalbibliothek Wien, Wien I, Augustinerbastei 6.

– Berichtigung. Das im Jahrg. 10, Heft 9–10, S. 604 dieser Zeitschrift angezeigte Heft „Hermann Abert †" ist ein Privatdruck und nicht im Handel zu haben. Die Preisangabe beruht auf einem Irrtum.

Kataloge

Katalog der Schubert-Zentenar-Ausstellung der Stadt Wien 1928 im Messepalast (Hermann Neuther). 8°, VIII, 158 S. Wien 1928, Verlag Wiener Messe A.-G. [Neues Rathaus: Direktion d. Städt. Sammlungen]. 2 österr. Sch.

November	Inhalt	1928

Seite

Otto Erich Deutsch (Wien), Das „Advokaten"-Terzett von Schubert und seine Vorlage . 65
Willi Kahl (Köln), Wege des Schubertschrifttums 79
Paul Mies (Köln), Die Bedeutung des Unisono im Schubertschen Liede 96
Robert Lachmann (Berlin), Die Schubertautographen der Staatsbibliothek zu Berlin . . 109
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 120
Bücherschau 120
Neuausgaben alter Musikwerke 122
Miszellen 126
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 127
Mitteilungen 127
Kataloge 128

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Drittes Heft 11. Jahrgang Dezember 1928

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Zu Schuberts Gedächtnis

Von

Moritz Bauer, Frankfurt a. M.

Werfen wir die Frage auf, was uns Schubert heute sei, so können wir diese Frage rückblickend vielleicht so beantworten, daß er uns noch nie so viel gewesen sei als heute. Es wäre wohl eine Wiederholung von unendlich oft Gesagtem, wenn man heute weitläufig auf die einzigartigen Schönheiten seiner Werke hinweisen wollte. Ein ganzes Jahrhundert hat für ihn gesprochen und die Besten aller Zeiten, wie Beethoven, Schumann, Liszt, Brahms, Wolf haben seiner Größe gehuldigt. Wissenschaftliche Untersuchungen sind nachgefolgt und haben die Erkenntnis seines Werdens und Wachsens, seiner organischen Verbundenheit mit der Vergangenheit überzeugend dargetan, auch die Einzelerscheinungen seiner künstlerischen Ausdrucksweise sind analytisch untersucht werden. Man kann auch heute noch viele Fragen aufwerfen und beantworten, kann etwa das Instrumentale und das Vokale in des Meisters Schaffen und dessen gegenseitige Bedingtheit gegeneinander abwägen; man kann in der Praxis für weniger bekanntgewordene Werke eintreten — an dem Gesamtbilde, wie es in uns allen lebendig war, ist und sein wird, werden all solche Teilbetrachtungen wenig mehr ändern können.

Ich glaube auch heute noch, was ich 1909 aussprach, daß sich durch alle Schöpfungen Schuberts das Lied hindurchzieht. Das Liedhafte, Liedmäßige gibt seinem Empfinden und Erfinden die Signatur und wird darüber hinaus zum Ausgangspunkt einer großen Richtung des 19. Jahrhunderts, die ich nicht sowohl als Romantik, sondern als Zeitalter der Lyrik bezeichnen möchte. Dieses Lyrische bedingt meines Erachtens Schuberts instrumentales Empfinden und zwar mit zunehmender Reife, d. h. Loslösung von Beethovenschem Vorbilde in immer steigendem Maße: und hier, in dem ausgesprochen lyrischen Grundzug treten Schumann, Brahms, ja auch Franz Liszt sein unermeßlich reiches Erbe an. Es ist das Zeitalter der vokalen und instrumentalen Lyrik großen Stils. Das empfindet auch Riemann wenn er in seinem Handbuch von lyrischen Romantikern spricht. Dieses Liedmäßige wird entscheidend

so gut für Mendelssohns, Schumanns, Brahms' Chorwerke wie für Schumanns und Brahms' Kammermusik, Symphonik, ja auch in gewissem Sinne für Liszts symphonische Dichtungen.

Schuberts Stellung nun in der Geschichte des Liedes ist namentlich nach rückwärts recht genau untersucht worden. In zahlreichen Arbeiten ist der großartige Anstieg von Schulz über Reichardt und Zumsteeg (Zelter ist hier nur bedingt zu erwähnen) zu Schubert klargelegt, ist die Entwicklung vom Strophenliede einerseits, von der Solokantate andererseits zum Typus des streng oder frei variierten Strophenliedes, sind die musikalischen Bedingungen dieser Entwicklung und die Verschmelzung des rezitativischen Elements mit der geschlossenen Form erörtert. Ebenso hieße es, Gesagtes wiederholen, wollte man die Kunstmittel, derer sich diese Entwicklung bedient, vor allen Dingen die Harmonik, die musikalische Deklamation, die Klavierbegleitung und ihre organische Verbindung mit der Melodik aufs Neue untersuchen.

Auf einem Gebiete allerdings bleibt noch viel Arbeit zu leisten, nämlich auf dem der Textkritik und Textbehandlung. Wenn man z. B. die Lieder auf Mayrhofersche Texte mit der ersten Gedichtausgabe von 1824 vergleicht, so findet man eine große Reihe von Abweichungen. Bald handelt es sich um Veränderungen einzelner Worte, sei es zu Gunsten der Lautwirkung, sei es, um bestimmte Wiederholungen mit dem gleichen Worte beginnen zu lassen. Unter Umständen erfolgen auch Änderungen zu Gunsten der Einführung einer Alliteration. Auch kommt es vor, daß halbe Verse fortfallen. Nun ist es natürlich sehr schwierig, zu entscheiden, welche Änderungen auf den Dichter selbst zurückgehen — denn von 47 Mayrhofer-Liedern hat Schubert 42 vor Erscheinen des Gedichtbändchens komponiert — und welche etwa von Schubert selbst herrühren. Welche Vorsicht hier geboten ist, geht z. B. aus der Tatsache hervor, daß Leitner in der zweiten Ausgabe seiner Gedichte (1857) gegenüber jener ersten von 1825, die Schubert benutzt hat, an jedem Gedichte geändert hat. Und ebenso mag Mayrhofer seine Manuskripte oder zerstreuten Erstdrucke für die Ausgabe von 1824 redigiert haben. Aber selbst, wenn man all diese Überlegungen berücksichtigt, bleiben doch immer noch Fälle übrig, wo wir Schubert selbst als Ändernden voraussetzen dürfen. So z. B. in Mayrhofers „Nachtviolenlied", G.-A. VII, 6. Hier besteht das Gedicht aus vier Strophen, zwei vierzeiligen, einer dreizeiligen und einer vierzeiligen. Bei Schubert sind die erste Zeile der dritten Strophe und die beiden letzten der vierten Strophe fortgelassen, und aus den übrigbleibenden Versen ist eine dritte Strophe geformt; so kommt eine reine dreiteilige Liedform nach dem einfachen Schema C dur—G dur—C dur zu Stande. Es ist nun formal und inhaltlich nicht wahrscheinlich, daß Mayrhofer diese drei Zeilen erst für die Gedichtausgabe hinzugesetzt haben sollte, denn sie bedeuten inhaltlich eine Abschwächung und formal eine Verschlechterung. Hier könnte man annehmen, daß Schubert die Kürzung vorgenommen hat. Daß er nach dieser Richtung hin wirklich den „scharfen Kunstverstand" besaß, den ihm Brahms nachrühmt (s. u.), geht aus einer großen Reihe Schubertscher Gestaltungen hervor. So ist es bewundernswürdig, zu sehen, wie Schubert unsymmetrische Gedichte gliedert, wie er aus ungegliederten (Friedrich Schlegel: „Die Gebüsche", G.-A. VI, 1) die dreiteilige Liedform herstellt, oder aus einer dreizeiligen und zwei siebenzeiligen Strophen fünf Musikstrophen, immer abwechselnd eine dreizeilige und

eine vierzeilige bildet, die erste Zeile des letzten Dreizeilers aber als „Vorhang" herausstellt (Friedrich Schlegel: „Der Knabe", G.-A. VI, 88), wie er in fünf fünfreihigen Strophen die kurzen Verszeilen dehnt (Friedrich Schlegel „Der Fluß", G.-A. VI, 91), wie er aus einer acht- und einer zehnzeiligen ungereimten Strophe[1] vier, bzw. fünf musikalische Strophen bildet und bei Verswiederholungen auf dieselben Melodiephrasen über die Strophen hinweg zurückgreift (Friedrich Schlegel: „Der Schiffer", G.-A. VI, 98).

Gedichtzeilen:

a b c d e f g h i k l m n o a d c b

Musikphrasen:

a b a b c c d d e f g e f g[1] a b d d

Musikstrophen:

I	II	IIIa	IIIb	IV
		(III)	(IV)	(V)

Betrachten wir endlich das herrliche Lied „Vor meiner Wiege", (G.-A. IX, 108): Die fünfte, später von Leitner beseitigte Strophe ist musikalisch im wesentlichen bis auf die letzte Zeile mit dem Ddur-Schluß die Wiederholung von Strophe 1 und Strophe 2. Die vier Zeilen der Leitnerschen dritten und die zwei ersten Zeilen der Leitnerschen vierten Strophe hat Schubert, da sie sich auf das Tun der Mutter beziehen, zu dem großen Mittelsatze in Hdur, dem eigentlichen Wiegenliede, zusammen gefaßt, dabei aber die letzten Zeilen der Leitnerschen vierten Strophe mit der Frage nach dem Tode als rezitativischen Übergangsteil dieses Mittelsatzes zur fünften Strophe benutzt. Damit wäre also folgende zyklische Form geschaffen: Strophe 1 = Strophe 2 = Strophe 5 (mit abweichendem Dur-Schluß); Strophe 3 + Strophe 4 wird dreiteiliger Mittelsatz nach dem Schema: a/a/b/c, wobei c den erwähnten Übergang darstellt, der den dichterischen und musikalischen Höhepunkt wunderbar in sich vereinigt.

Aus diesen wenigen Beispielen, die sich mit leichter Mühe vervielfachen lassen, mag die Wichtigkeit solcher Untersuchungen hervorgehen. Man wird sich bei sorgfältiger Nachprüfung all dieser hochinteressanten Einzelheiten ein genaues Bild davon machen können, wie Schubert seinen Texten sichtend, ordnend, ändernd gegenüber trat. Gewiß wird man nicht mit allen Änderungen, speziell mit vielen Textwiederholungen, sich prinzipiell einverstanden erklären können und gewiß ist es auch, daß das 19. Jahrhundert in dem Gefühl der Treue und Ehrfurcht gegenüber dem Texte zu strengeren Forderungen gekommen ist. Aber um so größer ist unsere Bewunderung dafür, daß Schubert niemals die einheitliche Stimmung eines Gedichtes gestört oder gar zerstört, dafür aber musikalische Gebilde von unerreichter Einheitlichkeit und organischer Verbundenheit in allen Fällen geschaffen hat. Wenn ich auch heute leider noch nicht in der Lage bin, das zu diesen Studien gesammelte Material in extenso vorzulegen, so meine ich doch, daß hier noch eine Fundgrube nicht nur für die Eigenart des Schubertschen Schaffens, sondern für die Ästhethik des Liedes überhaupt vorliege.

[1] So in der Ausgabe der Schlegelschen Gedichte, Wien 1823: in der Ausgabe Berlin 1809 sogar ohne jede strophische Einteilung. Komponiert ist das Lied 1820.

Ich möchte mich nach diesen einleitenden Bemerkungen zu dem Hauptthema des kleinen Aufsatzes, nämlich zu der Frage wenden, wie etwa sich die Entwicklung des Verständnisses für Schuberts Lieder darstellt. Auch hier soll es sich nur um einen summarischen Überblick handeln, der aus der Literatur der Zeitschriften in vielfacher Hinsicht noch weiter sich belegen und ergänzen ließe. Jedoch glaube ich, die Grundlinien dieser „Geschichte der Würdigung" in folgendem aufgezeigt zu haben.

Es ist von großem Interesse, zu untersuchen, wie sich Schuberts Einordnung in die musikalische Romantik darstellt, und wie sich überhaupt dieser Begriff in immer anderer Beleuchtung zeigt. Wie ich schon früher bemerkt habe, besteht sowohl bei E. T. A. Hoffmann als bei Schumann die Tendenz, Musik und Romantik zu identifizieren. Hoffmann bezeichnet Haydn, Mozart und Beethoven als Romantiker, Beethoven aber als Romantiker par excellence: „Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist. Er ist daher ein rein romantischer Komponist . . ."[1]. Und weiter: „Nur im Reiche der Romantik ist die Musik zu Hause[2]". Schumann bemerkt in seinem „Denk- und Dichtbüchlein": „daß sich in der Musik, als romantisch an sich, eine besondere romantische Schule bilden könne, ist schwerlich zu glauben[3]". In einer Kritik über C. Lobes Oper: „Die Fürstin von Grenada oder der Zauberblick[4]" wird in ähnlich allgemeiner Weise gesagt: „Wenn die Schönheit in der Sphäre der Kunst das ist, was das Licht in der Natur, so repräsentiert das Romantische in der allgemeinsten Bedeutung die Wärme. In dieser Beziehung ist jede gute Oper romantisch. Ein höchst bemerkenswerter Aufsatz von Gelbcke[5] „Klassisch und Romantisch" identifiziert ebenfalls im Wesentlichen Musik und Romantik und wiederum Romantik mit Gefühl. Die Romantiker werden in Gegensatz zu den mehr objektivierenden, darstellenden Neuromantikern gebracht. Ein Aufsatz: „Musikalischer Romantismus[6]" erklärt: „die Musik könne nur insofern als Kunst betrachtet werden, als ihr Ideal einer höheren geistigen Sphäre angehört", bekämpft die sinnliche Richtung der Nachäffer Rossinis und kommt zu dem Schlusse: „diesem grauenhaft kolossalen Materialismus kann nur als Reaktion eine durchaus diagonale Richtung aufgestellt werden und diese sucht man in der romantischen Schreibart". Als Vertreter dieses „Romantismus" nennt der Verfasser Beethoven, Weber und Schubert. In ganz ähnlicher Weise nun wie dieser Autor neigt auch Schumann dazu, Beethoven und Schubert als eine Einheit zu fassen. Schon Eusebius bemerkt im „Dicht- und Denkbüchlein": „Der weniger Gebildete denkt sich kaum, daß es speziellere Leidenschaften geben kann, daher ihm das Verständnis aller individuellerer Meister (Beethoven, Schubert) so schwer wird. Durch tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Harmonie hat man die feineren Schattierungen der Empfindung auszudrücken erlangt[7]" und in fast wörtlicher Übereinstimmung, aber die Differenzierung

[1] Hoffmanns sämtl. Werke, herausgeg. v. Grisebach, Leipzig, Hesse, Bd. XV, S. 11/12.
[2] Ebenda, Bd. VI (Serapionsbrüder I), S. 83.
[3] Schumanns Gesammelte Schriften (e. d. Kreisig) Leipzig, Br. & Härtel, I, 26.
[4] Neue Zeitschrift für Musik 1835, Bd. II, S. 25.
[5] Neue Zeitschrift für Musik 1841, Bd. XIV, S. 187, 191, 195, 199, 203.
[6] Neue Zeitschrift für Musik 1834, Bd. I, S. 187/188. Verfasser mit † gezeichnet.
[7] Schumanns ges. Schr., I, 27.

der Affekte noch schärfer herausarbeitend, äußert er zwei Jahre später: „Die weniger gebildeten Menschen sind im Ganzen geneigt, aus der Musik ohne Text nur Schmerz oder Freude, oder, was mitten inne liegt, Wehmut herauszuhören, die feineren Schattierungen der Leidenschaft aber, als in jenem den Zorn, die Reue, in dieser das Gemächliche, das Wohlbehagen usw. zu finden nicht imstande, da hier ihnen auch das Verständnis von Meistern wie Beethoven, Franz Schubert, die jeden Lebenszustand in die Tonsprache übersetzen, so schwer wird[1]". In einer Kritik über Ferdinand Hillers Etüden, in welcher vom „romantischen Geist" die Rede ist, erklärt Schumann, daß Beethoven und Franz Schubert „dieses Wunderreich zuerst erschlossen zu haben scheinen[2]". An einer anderen Stelle wird diese Einheit insofern gelockert, als Schubert als Fortsetzer Beethovens und Schöpfer einer neuen Richtung gekennzeichnet wird. Es heißt dort: „Einen Zug der Beethovenschen Romantik, den man den provenzalischen nennen könnte, bildete Franz Schubert im eigensten Gebiet zur Virtuosität aus[3]" und weiter: „Auf diese Basis stützt sich, ob bewußt oder unbewußt, eine neue, noch nicht völlig entwickelte Schule, von der sich erwarten läßt, daß sie eine besondere Epoche in der Kunstgeschichte bezeichnen wird". Diese, unseren heutigen Anschauungen näher stehende Auffassung findet sich auch in dem ganz außerordentlich bedeutenden Aufsatze von C. Kretschmann „Romantik in der Musik[4]", in dem es heißt: „Alle namhaften Komponisten von Schubert an sind mehr oder weniger ausschließlich Romantiker". Schumann selbst vermeidet allerdings meistens das Wort Romantik, wenn es ihm auch offenbar vorschwebt. Gleichwohl erkennt er seine Unbestimmtheit sehr wohl, denn er sagt einmal: „Ich bin des Wortes Romantiker von Herzen überdrüssig, obwohl ich es nicht zehnmal in meinem Leben ausgesprochen habe[5]". Man könnte die Untersuchung dieser ganz merkwürdig schwankenden und fließenden Begriffsbestimmung bis in die Musikästhetik der neueren und neuesten Zeit hinein verfolgen und würde selbst noch bei Riemann, der der Lösung des Problems wohl am nächsten gekommen ist, noch auf Schwankungen und Widersprüche stoßen. Die weitere Verfolgung aber wird Gegenstand besonderer Untersuchungen sein müssen[6].

Was uns hier näher angeht, ist dies, daß Schuberts Beurteilung als Liederkomponist ebenso großen Schwankungen unterworfen war. Langsam nur ist seine Bedeutung erkannt und das Besondere und Einzigartige seines Schaffens gewürdigt worden. Zwei Punkte sind es, die immer wieder das Befremden der Kritik erregen: die musikalische Form und die Harmonik, daneben das „Deklamatorische".

In der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" habe ich vor 1824 überhaupt keine Besprechung Schubertscher Werke gefunden[7]. Der genannte Jahrgang bringt eine Kritik (von G. W. Fink?) über eine Reihe der schönsten Lieder: „Herr Franz Schubert

[1] Schumanns Ges. Schr., I, 112. („Das Komische in der Musik.")
[2] Ebenda, I, 46. (Kritik über Hillers Etüden.) Vgl. auch II, 305 (Aufsatz über Fields Klavierwerke).
[3] Ebenda, I, 42.
[4] Neue Zeitschrift für Musik, 1848. Bd. XXIX, S. 1—6 u. 9—11.
[5] Ges. Schr. I, 249.
[6] Vgl. Becking, Zur musikalischen Romantik in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jahrg. II, Heft 3. Halle 1924.
[7] Die folgenden Zitate aus der Allg. Musik. Ztg. finden sich bereits in meiner Studie „Franz Schubert", Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt 1909, S. 116—117; die Kritiken von 1824 und 1827 sowie eine große Zahl anderer — bei Deutsch, Franz Schubert die Dokumente seines Lebens 1914, II,1 S. 208f., S. 400.

schreibt keine eigentlichen Lieder und will keine schreiben, sondern freie Gesänge, manche so frei, daß man sie allenfalls Capricen oder Phantasieen nennen kann". Der Kritiker lobt die Anlage der Lieder „der Idee nach", tadelt aber die musikalische Ausführung, von der er sagt, daß sie „durch wenig oder garnicht motivirtes, exentrisches, oft recht wildes Wesen und Treiben den Mangel an innerer Einheit, Ordnung und Regelmäßigkeit zu ersetzen versucht, ohne welche Eigenschaften nur bizarre, groteske Produkte entstehen. Der Gesang, meist deklamatorisch[1], ist zuweilen wenig sangbar, nicht selten unnötiger Weise schwierig, die Modulation frei, sehr frei und oft noch etwas mehr. Über die ungebührlich heftige Neigung, nur immer fort und fort, ruh- und rastlos zu moduliren, und wieder zu moduliren, die eine wahre Krankheit der Zeit und bald zur Modulationsmanie geworden ist, der leider auch berühmte Tondichter freiwillig oder der Mode huldigend Opfer bringen, glaubt Referent etwas ausführlicher sein zu dürfen". Dieselbe Zeitschrift berichtet 1827: „Herr Schubert sucht und künstelt nicht in der Melodie, aber in der Harmonie gar sehr, und besonders modulirt er so befremdlich und oft so urplötzlich nach dem Entlegensten hin, wie wenigstens in Liedern und anderen kleinen Gesängen kein Mensch auf dem ganzen Erdboden[2]".

Es mögen zur Ergänzung aus der ersten Kritik der „Winterreise" und des „Schwanengesangs" vom Jahre 1829 einige Proben hier Platz finden. Von dem Liede „Frühlingstraum" — „Mir träumte von bunten Blumen" — sagt der Rezensent: „es gehört nicht zu Schuberts besseren Liedern; teils ist es sehr gewöhnlich in der Melodie, und teils wieder so gesucht, wie es zu geschehen pflegt, wenn ein dunkles Gefühl uns anrät, um irgend eines Mangels willen sich des verhüllenden Schleiers zu bedienen". Vollends reißt die Geduld des Kritikers bei den kühnen Harmonieen des Liedes: „In der Ferne" aus dem Schwanengesange. „Könnten solche Unziemlichkeiten, solche trotzig hingestellte Harmonieen-Zerrbilder allem Verstande zum Hohn ihre kecken Schwindler finden, die sie geduldigen Anstaunern alles Unerhörten für Originalüberschuß einschwärzen wollten: so würden wir, im Falle das Großartige gelänge, bald in den glückseligsten aller Zustände, in den Zustand der Anarchie wie in den Tagen des Interregnums versetzt werden. O wie herrlich, wenn jeder tun dürfte, was ihm im Rausche beliebte, und sein Gewaltschlag wäre noch sein Ruhm! Hätte Schubert länger gelebt, von diesem Paroxysmus hätte er sich selbst geheilt." Viel anerkennender steht die Kritik dieser Zeitung dem Instrumentalkomponisten Schubert gegenüber: so heißt es 1826 in einer Besprechung der a moll-Sonate op. 42: „Aus den Vorzügen wie aus den Mängeln der Gesänge haben wir immer vermutet, daß Herr Schubert in der Gattung, die keine Gesetzgebung hat, als die aller guten Musik überhaupt — in der Instrumentalmusik, besonders in den weiteren und freien Formen derselben noch glücklicher als dort sein werde; und diese Vermutung wird durch die ... Sonate bestätigt[3]". Die Berliner Allgemeine musikalische Zeitung und gelegentlich auch die Münchener Allgemeine Musikzeitung stehen Schuberts Liedern hie und da freundlicher gegenüber (s. o.), doch ist die ebenso oberflächliche wie ab-

[1] Vgl. die sehr wichtige Rezension aus der Berliner Allg. mus. Ztg. vom 14. März 1827 über Schuberts op. 60 u. 65, wo es über „Aus Heliopolis" heißt: „Deklamation darf im Liede nicht Hauptsache werden, weil sich so die Musik ihre Doppelherrschaft mit der Poesie vergibt". Deutsch, a. a. O. S. 386.

[2] Auch bei Deutsch, a. a. O. S. 400.

[3] Leipz. Allg. mus. Ztg. vom 1. 3. 1826 zitiert bei Deutsch a. a. O. S. 320.

fällige Rezension der „Winterreise" im erstgenannten Blatte vom 25. Juni 1828 nicht zu übersehen[1]. Von einem begeisterten Eintreten für Schubert ist erst seit Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik die Rede. Jedoch ist auch hier Eines wohl zu beachten: es sind zunächst hauptsächlich Schuberts Instrumentalwerke, die er erwähnt. Sind es doch die Instrumentalkompositionen Schuberts gewesen, an denen sich der junge Schumann entflammte: die ersten Ecossaisen, die Abeggvariationen, die Papillons, ja noch der Karneval tragen Spuren Schubertscher Tänze[2]; dasselbe tun z. B. die Tanzweisen in Ludwig Schunkes Divertissement op. 12. Schumann bespricht außer der Cdur-Sinfonie ausführlich die Sonaten in amoll, Ddur, Gdur, die vierhändige Sonate in Bdur, die drei großen Sonaten (cmoll, Adur, Bdur), die Walzer op. 9, die Deutschen Tänze op. 33, die Lebensstürme usw., während von den Liedern im ganzen wenig die Rede ist. Bezeichnender Weise heißt es in der Kritik der Gdur-Sonate op. 78: „Wenn Schubert in seinen Liedern vielleicht origineller und hervorstechender ist, als in seinen Instrumentalkompositionen, so schätzen wir diese als rein musikalisch und in sich selbständig ebenso sehr". Ich habe die Empfindung, daß man die beiden letzten Worte „ebenso sehr" durch „noch mehr" ersetzen könnte. Es ist immerhin auffallend, wie wenig Schumann sich überhaupt über Schuberts Lieder äußert, trotzdem er schon in früher Jugend durch die Interpretation der Frau Agnes Carus starke Eindrücke von ihnen empfangen hatte. Die einzige Stelle, wo wirklich Wesentliches über diese Lieder gesagt wird — es ist dies in einer Kritik der ersten Lieder von Robert Franz[3] — wird Schubert in keiner Weise gerecht. Sie lautet: „Für das Lied hatte schon Franz Schubert vorgearbeitet, aber mehr in Beethovenscher Weise, dagegen in den Leistungen der Norddeutschen die Wirkung Bachschen Geistes sich kundgab. Die Entwicklung zu beschleunigen, entfaltete sich auch eine neue deutsche Dichterschule. Rückert und Eichendorff, obwohl schon früher blühend, wurden den Musikern vertrauter, am meisten Uhland und Heine komponiert. So entstand jene kunstvollere und tiefsinnigere Art des Liedes, von der natürlich die Früheren nichts wissen konnten, denn es war nur der neue Dichtergeist, der sich in der Musik widerspiegelte. Die Lieder von R. Franz gehören durchaus dieser edlen neuen Gattung an. Das in Bausch und Bogen fabrizierende Liedermachen, das ein Stümpergedicht mit demselben Behagen rezitiert wie etwa ein Rückertsches, fängt an, in seinem Werte gewürdigt zu werden, und wenn das gemeine Publikum den Fortschritt nicht gewahrt, — den Besseren ist er längst klar geworden. Und in Wirklichkeit ist vielleicht das Lied die einzige Gattung, in der seit Beethoven ein wirklich bedeutender Fortschritt geschehen[4]. Vergleicht man z. B. an den vorliegenden Liedern den Fleiß der Auffassung, der den Gedanken des Gedichtes bis auf das Wort wiedergeben möchte, mit der Nachlässigkeit der älteren Behandlung, wo das Gedicht nur so nebenher lief, den ganzen harmonischen Aufbau dort mit den schlotternden Begleitungsformeln, wie sie die frühere Zeit nicht loswerden konnte, so kann nur Bornierung das Gegenteil

[1] Deutsch, a. a. O. S. 385, 393, 427, 494.

[2] Vgl. die Bemerkung Riemanns, Handbuch II,3. S. 231: „Leitet doch Schubert selbst mit seinen Moments musicals, Impromptus und vielen seiner Tänze und Märsche direkt in diese neue Literatur (der ‚lyrischen Romantiker') hinüber".

[3] Schumann, Ges. Schr. II, 147—148.

[4] Hier müßte natürlich ein Hinweis auf Schubert folgen!

sehen. Mit dem vorigen ist schon das Charakteristische der Lieder von R. Franz ausgesprochen; er will mehr als wohl- oder übelklingende Musik, er will uns das Gedicht in seiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben". Von einem Erkennen der dominierenden Stellung Schuberts ist in diesen offensichtlich auf Schumanns eigenes Schaffen abgestellten Bemerkungen keine Rede. Aber wenigstens mehren sich in den vierziger Jahren in der Schumannschen Zeitschrift Kritiken und Abhandlungen über das Lied überhaupt. Ich mache besonders auf die Kontroverse zwischen Julius Becker und Emanuel Klitzsch „über Textwiederholungen im Liede[1]" und ferner noch einmal auf den oben erwähnten Aufsatz von C. Kretschmann aufmerksam, weil er ausführlich zu Schubert Stellung nimmt. Nachdem der Verfasser geäußert, daß die Romantik „in der Lyrik am reinsten ausgeprägt sei", und „in Schubert, Loewe, Mendelssohn, Schumann und Franz ihre Hauptvertreter habe", fährt er fort: „Schubert, der Novalis der neueren Musik, hat uns aus einem kurzen, aber rasch und energisch durchlebten Dasein Hunderte der edelsten Blüten aus der Romantik Garten gepflückt, und zwar meist dunkle Rosen. Flüchtig verbrausend, form- und gesetzlos wie seine Lieder, war sein Leben. Er gab sich ganz in seinen Liedern; er lebt darin fort. Man hat bedauert, daß Schuberts eigenstes Element, die tief innerlich wühlende Empfindung nicht zu einer größeren Exaktheit und Rundung der Form gelangt, nicht mehr von den Gesetzen der ‚Schule' beherrscht werde, wie es der Fall". Wenn auch Kretschmann fortfährt: „Wir sehen die Möglichkeit des Gegenteils nicht ein. Schuberts Musik entspricht seinen besten Texten auf das Vollständigste. Seine Harmonieen sind die Wahrheit seiner Gedichte, verfallen aber auch dem gleichen Urteilsspruche der Verfehltheit und Unzureichendheit mit diesen" und damit sehr richtiger Weise in der Vokalmusik den Text als bestimmendes Prinzip hinstellt, so ist doch das Wichtige an seinen Ausführungen, daß solche Ausstellungen im Jahre 1848 überhaupt noch möglich sind. Spricht doch noch Eduard Hanslick 1856 davon, „daß selbst in seinen besten Werken sich Verleugnungen eines feineren musikalischen Geschmacks finden, wie man sie bei den minder reichbegabten aber gebildeteren Liederkomponisten Mendelssohn und Schumann vergeblich suchen würde[2]". Hatten wir schon aus Schumanns Worten den Eindruck gewinnen müssen, daß er die eigentliche Entwicklung des modernen Liedes erst mit seinem eigenen Zeitalter beginnen lasse und daß die intensive Durchdringung des Gedichtes mit musikalischem Gehalt über Schubert hinaus noch weiterer Fortschritte fähig sei, so berührt es noch sonderbarer, wenn wir bei Hanslick lesen: „Auch die Ansicht, daß Schubert die eigentümliche Stimmung jedes Gedichtes stets auf das genaueste traf, scheint uns nicht in dieser Allgemeinheit richtig zu sein. Oft beherrschte ihn eine musikalische Idee so kräftig, daß sie sich ihm mit einer nicht ganz homogenen poetischen assimilierte; an ein nachträgliches Ändern war dann nicht zu denken. Man höre, um ein Beispiel aus den „Müllerliedern" zu wählen, den Anfang des Liedes „Die böse Farbe". Schubert singt die Worte ‚Ich möchte ziehn in die Welt hinaus' frisch und kühn ausgreifend, wie ein tatenlustiger Reitersmann, während die Worte nur den gepreßten Drang eines von Liebesleid Gequälten aussprechen[3]".

[1] Neue Zeitschr. f. Mus. 1848, Bd. XXVIII, S. 229 f, Bd. XXIX, S. 53—54 u. 61—63, sowie S. 205—206 u. 217—219.

[2] Hanslick, Aus dem Konzert-Saal, Wien u. Leipzig 1897, S. 109.

[3] A. a. O. S. 109—110.

Diese Vorwürfe, nämlich, daß oft die Musik dem Texte nicht ganz gerecht werde, und daß ferner das später von Franz Liszt so hoch gerühmte dramatische Element in Schuberts Lyrik fehl am Orte sei, daß endlich bei Schubert die Subjektivität gelegentlich zu stark in den Vordergrund trete, finden wir vereinigt in den von Waldmann herausgegebenen „Gesprächen mit Robert Franz[1]". Hier die Belege: „Er erkenne Schubert gewiß an, aber von einer Durchdringung des Textes durch die Musik sei bei seinen Liedern im allgemeinen nicht die Rede; Schumann habe in der Richtung schon mehr erreicht". Im Zusammenhange damit verwirft Franz „das häufige Überwuchern der Melodie, die sehr oft über den Rahmen des Textes hinausgehe, so daß ein kleines Motiv eine Szene werde, dramatisch, wie es dem Texte garnicht entspricht". Auch lehnt er „den dramatischen Schluß des Liedes ‚Am Meer' ab", der dem Sinne nach garnicht dazu gehöre". In den „Müllerliedern" beanstandet er „eine Unmasse kleiner melodischer Floskeln und Phrasen, die garnichts besagen, aber natürlich den Ohren des Publikums ungemein schmeicheln" und versteigt sich sogar zu dem Ausspruche, „daß durch gewisse Eigentümlichkeiten in Schuberts Liedern der Anlaß zu der Bänkelsängerei von Proch und Anderen gegeben sei". Bezüglich der Subjektivität heißt es endlich: „Meine Kompositionen sind das Wort in Musik übertragen —, Schuberts Lieder sind immer er selbst, sind immer Schubert".

Die Grundlage zu einer wirklich einwandfreien historisch-ästhetischen Würdigung gibt uns erst August Reißmann, dessen Verdienste um die Charakterisierung des Schubertschen Liedes lange nicht genügend beachtet worden sind[2]. In der Praxis hat erst das Vorgehen Julius Stockhausens für Schubert volle Pionierarbeit geleistet; was ihm in dieser Beziehung zu danken ist, wolle man bei Hanslick[3] und in dem Buche seiner Tochter[4] nachlesen.

Man sieht, welche Widerstände sich der vollen Anerkennung des Schubertschen Liedes entgegenstellten. Es liegt eine gewisse Tragik darin, daß, nachdem man gegen die Kühnheit der Harmonik nichts mehr einzuwenden fand, das Aufblühen der Schumannschen Schule mit ihrer, dramatische Kontraste ängstlich vermeidenden, Stimmungslyrik dem Verständnisse der einzigartigen Größe Schuberts stark im Wege stand. Erst Liszt hat im Liede diese dramatische Gegensätzlichkeit weitergeführt und in seinen Schriften, wie ebenfalls schon angedeutet, auf diese Seite der Schubertschen Lyrik energisch hingewiesen[5]. In wieweit Brahms vom Schumannschen Liedideal weg und zu Schubert hinstrebte, bedürfte noch eingehender Untersuchung. Ich habe den Eindruck, daß wenn man von einem Einflusse Schuberts auf Brahms sprechen will, es sich mehr um die formale Gestaltung als um diese dramatische Gegensätzlichkeit handeln dürfte. Hier ist noch viel Arbeit zu leisten, und mit dem Hinblick auf ein paar Reminiszenzen und dergleichen ist es wahrlich nicht getan. Eine nicht uninteressante möchte ich hierher setzen:

---

[1] Wilhelm Waldmann, Robert Franz. Gespräche aus zehn Jahren. Leipzig 1895.

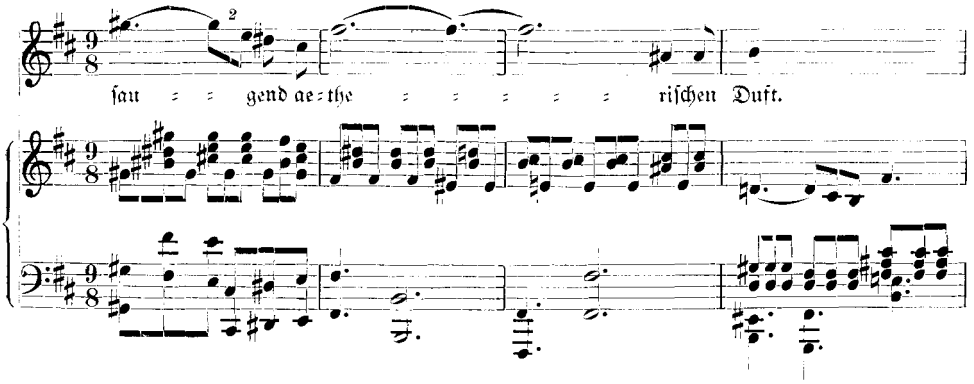
[2] August Reißmann, Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung. Kassel 1861. S. 157—179.

[3] Hanslick, Aus dem Konzertsaal, S. 72, 106, 236; Hanslick, Geschichte des Konzertwesens in Wien S. 428.

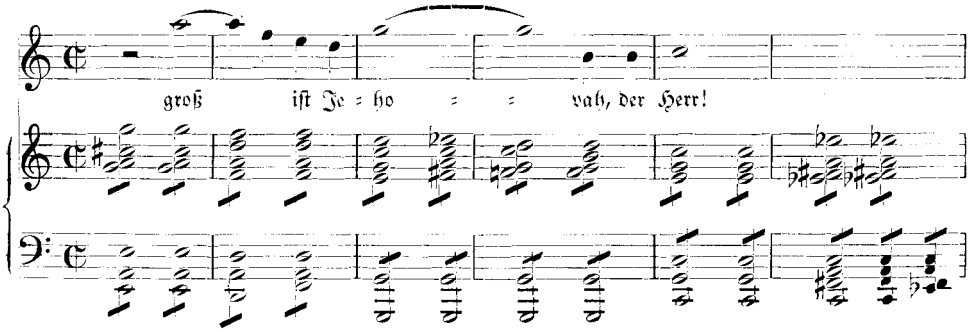
[4] Julia Wirth, Julius Stockhausen. 1927.

[5] Liszts Ges. Schriften, Leipzig 1881, III, 1 S. 77 und IV, 214, wo Schubert als „dramatischer Lyriker" bezeichnet wird.

Brahms, op 32. Nr. 5.



Schubert, op. 79. Nr. 2.



Stärker hat jedenfalls Schubertsche Melodik auf Brahmssche Instrumentalmusik eingewirkt, wie das etwa aus dem Grave appassionato des Fdurquintetts oder aus dem Andante, un poco Adagio des fmoll Klavierquintetts zu ersehen. Eines können wir jedoch mit Sicherheit aus den Erinnerungen von Jenner[1] schließen, daß Brahms das Schubertsche Lied als Vorbild betrachtet. Es heißt dort: „Um sich darüber klar zu werden, welche Texte strophisch zu behandeln seien und welche nicht, empfahl Brahms genaues Studium sämtlicher Lieder Franz Schuberts, dessen scharfer Kunstverstand in diesen Dingen auch in seinen unscheinbarsten Liedern sich offenbart". Auch hebt Brahms einmal Schuberts Deklamation mit den Worten hervor: „Kein Komponist versteht, wie er, richtig zu deklamieren . . . Wir haben das ja auch versucht, aber gegen Schubert ist das alles Stümperei".

Das Schaffen Hugo Wolfs endlich scheint mir seine stärksten Impulse von Schumann und Loewe empfangen zu haben: der Ausgang von Schumann wird gerade durch die neueste Veröffentlichung der Lieder aus der Jugendzeit[2] evident und die eminente Fähigkeit zu plastischer Darstellung geht in erster Linie auf Loewe, in zweiter aber ganz bestimmt auf Schubert zurück. Auch über diese Dinge bedarf es noch eingehender Untersuchungen, die in einer Geschichte und Ästhetik des Liedes im 19. Jahr-

[1] Gustav Jenner, Johannes Brahms. Marburg 1905. S. 31.

[2] Hugo Wolf „Liederstrauß". Sieben Gedichte von Heinrich Heine. Köln 1927.

hundert niederzulegen wären. Ich habe seiner Zeit den Satz ausgesprochen: „Das Schubertsche Lied ist ein Problem für sich, wie die Sinfonie Beethovens oder das Drama Wagners; bei allen dreien geht, aller Bemühungen ungeachtet, das historische Verbinden, das Schlagen von Fäden zur Vergangenheit, das Erklären aus der Vergangenheit nur bis zu einer gewissen Grenze. Was jenseits dieser Grenze liegt, ist eben nicht mehr historisches, sondern ästhetisches und psychologisches Problem[1]". Ein Jahr vorher schrieb Hugo Riemann[2]: „Jeder Versuch, in Lehrsätzen zu formulieren, worin nun eigentlich das Wesen des neuen deutschen Liedes und die historische Bedeutung Franz Schuberts beruht, stößt auf unüberwindliche Schwierigkeiten . . . Schuberts Neuschöpfung des Liedes ist nicht der krönende Abschluß eines allmählichen Umbildungsprozesses, sondern vielmehr ein elementares Ereignis, dessen einzige Voraussetzung der angedeutete Umschwung auf dem Gebiete der lyrischen Poesie bildet". Und dennoch meine ich, sollte man an diese Aufgabe herantreten. Die Schwierigkeiten sind groß, doch vielleicht nicht unüberwindlich. Gewiß kann von einer Schulbildung nicht gesprochen werden, ebenso wenig wie bei Beethoven, aber sein Einfluß erstreckt sich über ein volles Jahrhundert.

Es liegt in der Natur des Schaffens eines solchen Universalgenies, daß zeitweilig die Einzigkeit einer solchen künstlerischen Persönlichkeit die Beziehungen nach rückwärts und vorwärts völlig zu verdunkeln scheint, und insofern hat gewiß Riemanns Bemerkung etwas Richtiges. Aber man wird doch immer wieder versucht, Vergleiche zu ziehen und Beziehungen herzustellen; und das ist auf dem Gebiete der Liedkomposition nur möglich durch Betrachtung eines und desselben Textes in der Vertonung der verschiedensten Meister. Diesen Weg, den schon Reißmann betreten hatte, haben uns die unermüdlichen Forschungen Max Friedlaenders gebahnt, und andere haben nach ihm versucht, diesen Weg weiter zu verfolgen. Das Wichtige hieran ist dies, daß das Gedicht in den Mittelpunkt tritt und als das Primäre aufgefaßt wird. Ob ich zu weit gegangen bin, wenn ich in meinem Buche gesagt habe, daß wir bei den verschiedenen Dichtern, die Schubert vertont hat, gewisse musikalisch-stilistische Eigentümlichkeiten aufweisen können, ob bei den Kompositionen zu Matthisson, Scott, Klopstock, Claudius, Hölty, Schiller, Goethe, Heine solche Unterschiede nachweisbar sind, will ich hier nicht untersuchen, wenn ich es auch heute noch vertreten zu können glaube. Aber die Fähigkeit, der Eigenart der heterogensten Dichter gerecht werden zu können, ist bei Schubert eine so enorme, — umspannt doch sein Schaffen die gesamte Lyrik von 1740—1830, daß wohl diese Vielseitigkeit als Unikum in der gesamten Geschichte der musikalischen Lyrik dasteht. Es ist nahezu unmöglich, auch nur eine bestimmte Vorliebe für irgend eine Textkategorie festzustellen. Mag man die lyrischen Monodieen, die Gesänge spekulativen und philosophischen Inhalts, die religiösen, die volkstümlichen, Trink- und Geselligkeitslieder, die Naturstimmungen, die Romanzen und Balladen ins Auge fassen: auf jedem Gebiete steht Großes da. Kein Metrum, das er nicht vertont hätte: asklepiadäische, alcäische, sapphische Ode, Hexameter, Sonnette, Ghasele, frei hymnische Strophe, alles findet sich vertreten. Aber der Hinweis, den Kretschmann, Reißmann, Riemann und ich selbst immer wieder gegeben haben,

[1] Die Lieder Franz Schuberts. I. 1915. S. 1.

[2] Riemann: Handbuch der M. G. II, 3. S. 210.

daß nämlich Wert und Bedeutung der musikalischen Leistung fast ausnahmslos mit dem Werte des vertonten Gedichtes steigt und fällt — ein Hinweis, der übrigens durch eigene Aufzeichnungen von Schubert bestätigt wird —, ist noch heute notwendig angesichts der immer und immer wieder auftauchenden Behauptung, Schubert habe wahllos das Füllhorn seiner herrlichen Melodieen über alle Texte ausgeschüttet. Wir können heute mit ziemlich exakter Bestimmtheit nachweisen, wo eben nur einfache Vertonungen vorliegen und wo der Genius des Tonsetzers sich an dem des Dichters entzündet hat. Und weiter ist es für uns klar erkennbar, welche Dichter Schuberts innerstem Empfinden am stärksten entgegenkamen: auch heute noch steht es für mich fest, daß dies Goethe, Wilhelm Müller und Johann Mayrhofer waren. Gerade nach dieser Richtung hin, nach der Seite der psychologischen Erfassung des Menschen Schubert ist in der letzten Zeit manches Gute und Wertvolle beigebracht worden[1]. Die Verwertung dieser Erkenntnisse in Bezug auf Schuberts Liedschaffen bleibt eine Aufgabe, die uns immer wieder von Neuem reizt. Und das scheint mir das Erstaunlichste zu sein, wie in seinen besten Liedern die beiden Grundzüge seiner Natur, die heiter-sinnliche Naivetät und der tiefste Weltschmerz sich nicht ausschließen, sondern im Gegenteile ablösen, ja bedingen und zu höchster künstlerischer Synthese verschmelzen. So sollte man überhaupt Liedgeschichte betrachten: so ward etwa Eichendorff und Justinus Kerner für Schumann, so Mörike für Hugo Wolf höchstes Erlebnis. Und eben da, aber auch nur da, wo Wortdichter und Tondichter das Urerlebnis gemeinsam haben, entsteht die höchste, nie zu übertreffende, weil nur einmal denkbare Leistung.

[1] So von Kölßsch in seinem Buche: Franz Schubert in seinen Klaviersonaten. Leipzig 1927.

Schubert als Klassiker der Form

Von

Marc-André Souchay, Berlin

Schuberts Wandererfantasie ist ein Oxymoron:
Wenn schon bei Mozart und Beethoven Fantasie soviel bedeutet wie improvisierendes Schweifen, Auflösung der strengen Form, melodisches Nebeneinander und Vielerlei anstelle fester Rangordnung und möglichster Konzentration, ungedämmtes Quellen- und Fließenlassen, so müßte man annehmen, daß Schubert erst recht schrankenlos schalte, er, der ja sogar in die Sonate Improvisationsmäßiges hereingebracht hat.

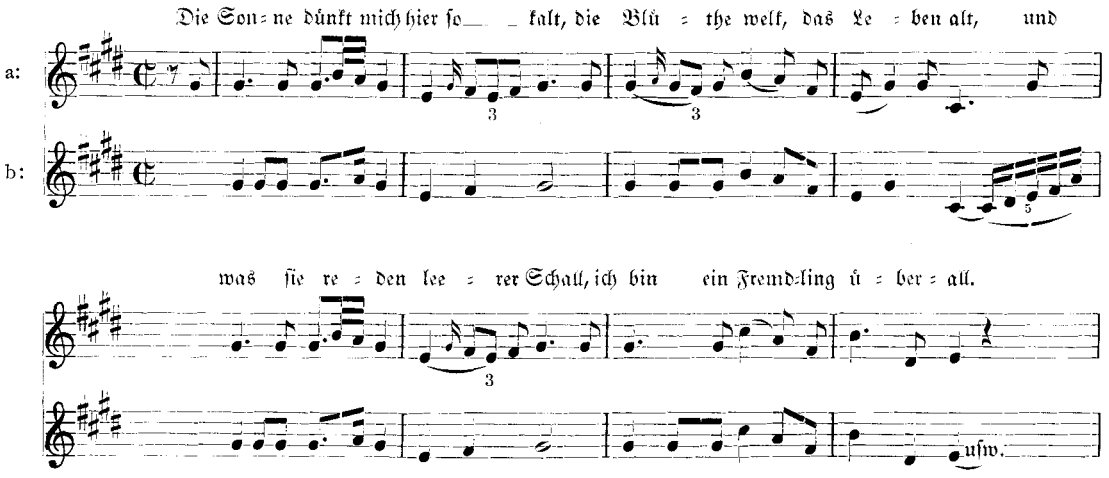
Dem ist aber nicht so: die Fantasie hat die denkbar strengste Form[1]. Nicht die der Sonate. Das zeigt schon die harmonische Anlage im Großen. Das Presto, das man sehr wohl als Schlußrondo auffassen könnte, steht in As dur. Das cis moll des langsamen Satzes dagegen würde als Paralleltonart von E dur, wohin das Adagiothema auch stets tendiert, also als Mediantparallele von C dur das Sonatengefüge nicht sprengen. Entscheidend für die Frage ist aber der Bau des ersten Satzes. Die Takte 1—45 gehören dem „ersten Thema", die Takte 47—67 dem „zweiten" (daß dies in der Mediante und nicht in der Dominante steht, ist wenig bedeutsam), anstelle einer Schlußgruppe wird das erste Thema wiederholt (Takt 70—82), in Takt 82 nach a moll modulierend. Vor allem: der erste Satz hat keine Reprise. Die Takte 83—165 könnte man als Durchführung verstehen, die freilich in der Tonikaparallele begönne. Rückte Takt 167 nicht ganz plötzlich um einen Halbton nach oben, stünden also die Takte 167—188 in G dur statt in Gis dur, so wären sie Rückleitung zur Reprise. Dadurch, daß das Thema des Adagio quasi-Reprise des Allegro wird, schließen sich beide Sätze aufs dichteste zusammen. Das ist die Tugend dieser „Freiheit". Dadurch, daß nun gar das Thema des Adagio aufs engste mit dem des ersten Satzes verwandt ist, daß das Adagio Variation des Allegro wird, nicht nur funktionell, sondern auch inhaltlich als Reprise erscheint, wird aus Willkür strengste Bindung. Dadurch endlich, daß das Adagio nicht allein das Thema des ersten Satzes,

[1] Daß der Terminus Fantasie diese Tatsache oft übersehen ließ, mögen zwei Zeugnisse belegen: In der „Ankündigung" des Verlags Cappi & Diabelli, wo das Werk im Februar 1823 erschien, dem Gutsbesitzer und Hummelschüler Emanuel Liebenberg, N. v. Zittin gewidmet, heißt es: „Die Fantasie ward von jeher als jene Gattung der Tonstücke anerkannt, in welcher die Kunst des Tonsetzers sich, von den Fesseln der Form befreit, am deutlichsten entfalten, und ihren Wert ganz erproben kann ... Die vorliegende Fantasie steht den ähnlichen Werken der ersten Tonsetzer würdig zur Seite, und verdient daher in jeder Hinsicht die Aufmerksamkeit aller Künstler und Kunstfreunde". Dem widerspricht freilich der mittlere Satz der Ankündigung; denn „glückliche Motive nach allen Forderungen der Kunst durchführen" scheint uns das Gegenteil von formaler Freiheit. — Ein „Menschenalter" später schreibt Dr. Heinrich Kreißle von Hellborn in seinem „Franz Schubert" (Wien 1865, S. 527): „Was die Fantasien anbelangt, so stellt sich die bekannte große Fantasie in C (op. 15) als eines der bedeutendsten, wenn auch nicht anziehendsten Klavierwerke dar. Der Bau des ersten und letzten Satzes erscheint zwar etwas ungeschlacht; das Musikstück ist aber reich an melodisch-harmonischen Schönheiten und genialen Einzelzügen, nur weist es als freies Fantasiespiel die Forderungen einer geschlossenen Form noch entschiedener zurück, als dieß bei andern Instrumentalwerken Schubert's der Fall ist".

sondern dessen ganzen Verlauf frei variiert, wie auch das Presto und das Schlußfugato, rundet sich das Werk zu einer überwältigenden Einheit.

Unser Hauptgedanke ist damit bereits angeschnitten: wir haben es mit einem nach Beethovenschem Muster gebauten Variationenkomplex zu tun, wo nicht Veränderung an Veränderung angereiht, wo verschliffen und gespannt wird, wo ein paar Takte Atom von der Variation eines Satzes, Molekül von der eines Satzteils, Zelle von der eines Themas und Seele von der einer Phrase sein können; wo Beziehung über Beziehung jede scheinbar unbedeutende Note, jeden scheinbar willkürlichen Takt, jedes scheinbar neue Thema, jede scheinbar selbständige Gruppe, jeden scheinbar freien Satz unbedingt notwendig macht, daß man wirklich sagen kann: es muß so und kann gar nicht anders heißen. In einem kleinen Aufsatz (Gedenkschrift für Hermann Abert, Halle 1928, S. 133—153) habe ich dieses Gestaltungsprinzip an Hand der Klaviersonaten Beethovens anzudeuten gesucht (es wird bald in größerem Umfang unternommen werden). Was dem fast immer „arbeitenden" Beethoven beinahe Gesetz wurde, ist bei Schubert Ausnahme, vielleicht veranlaßt durch genaues Studium eines so geformten Beethovenschen Werkes. Meines Wissens ist nirgends sonst das Prinzip von ihm so konsequent durchgeführt — in derartiger Offenheit sogar bei Beethoven selten — wenn auch Beziehungen zwischen Themen eines Satzes und verschiedener zusammengehöriger Sätze sehr oft vorkommen.

Nun ist bekanntlich das Thema des Adagio [b] nichts anderes als die Vereinfachung der Takte 23—30 aus dem „Wanderer" (op. 4, Nr. 1) [a]:



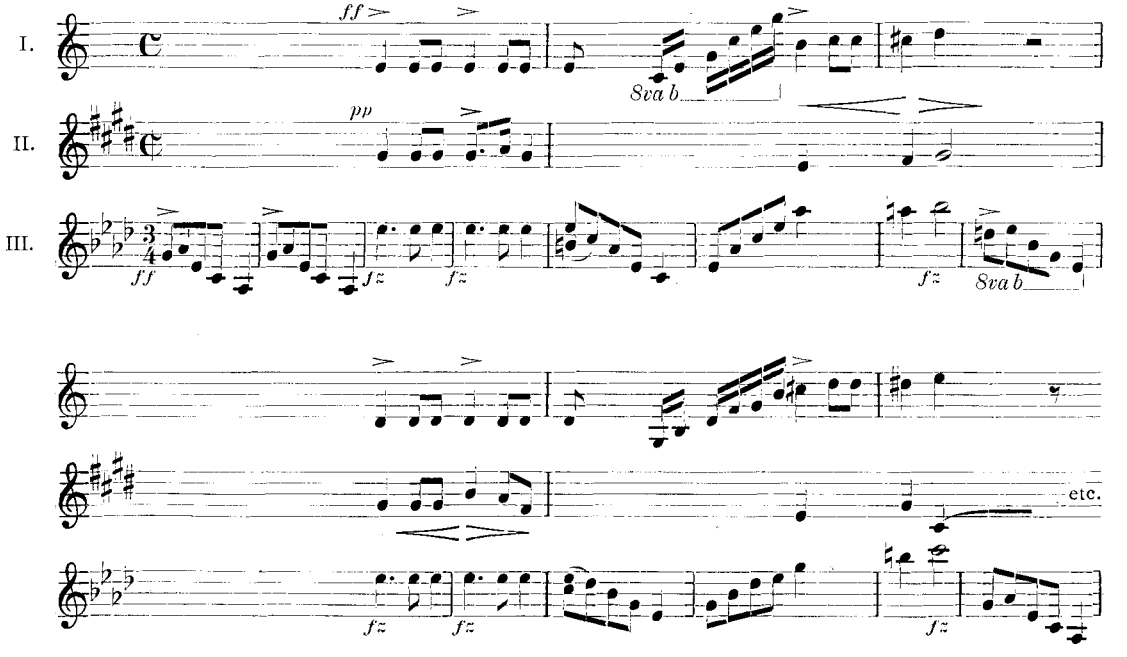
so daß dieser Liedabschnitt als Achse, als Kern des ganzen Werkes gefaßt werden muß, so daß, genetisch gesehen, das Allegro und der Schlußsatz Variationen des Adagio sind.

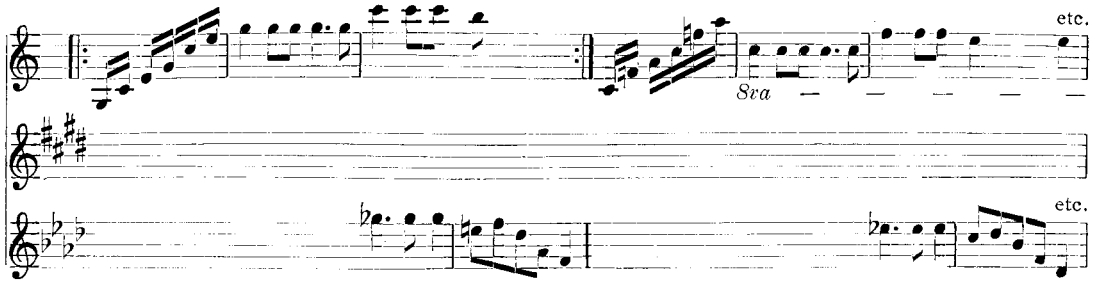
Untersuchen wir zunächst das Verhältnis des zweiten Satzes (II) zu dem ersten (I) und dritten (III). Prinzipiell ist zu sagen, daß das Adagio als Thema des ganzen Werkes in sich ruhen bleibt, sich selbst genug ist, mit Ausnahme der Takte

22—26 (die von I in die Takte 67—69, von III in 119—130 umgebildet werden) und 43—48 (= III, Takt 215—244) alles Durchführungsmäßige und Verschleifende vermeidet, auf alle thematischen Auswicklungen und Überleitungen verzichtet, wie sie I in den Takten 7—17, 24—46, 76—82, 96—111, 143—188, III in 15—30, 43—78, 143—150, 161—186, 301—476 bringen. Die freien Themenumbildungen und -versetzungen von I, Takt 47—66, 83—96, 112—142 und III, Takt 79—106, 151—160, 187—214, 245—268 und 289—300 haben hier noch ihre thematische Urgestalt. Es gehören also

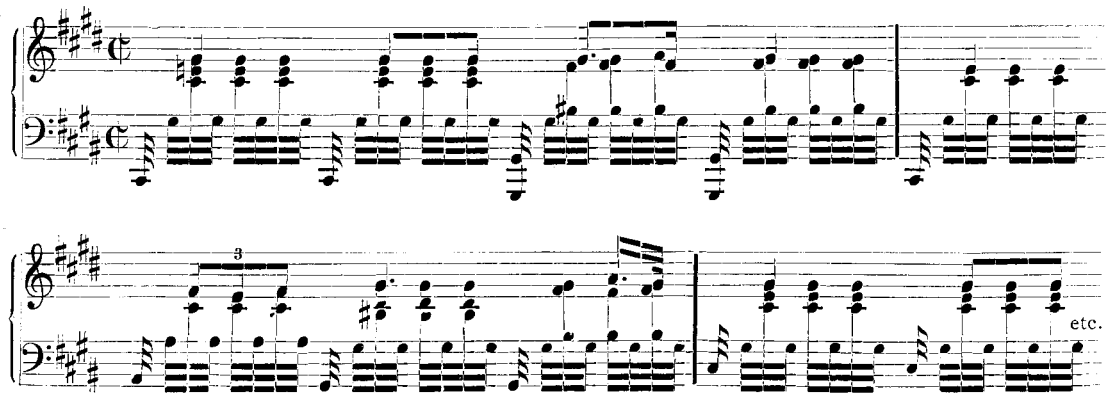
zu den Adagiotakten:	1— 4	I,	1— 6	und III,	3— 14
	5— 8		18— 23		31 — 42
	9—22		47— 66		79—119
	22—26		67— 69		119—130
	27—30		70— 75		131—142
	31—38		83— 96		151—160
	39—42		112—123		187—214
	43—48		— — —		215—244
	48—51		124—131		245—268
	51—56		132—142		277—300.

Man verzeihe diese leider notwendige Komplizierung, da es nicht möglich ist, die drei Sätze der Fantasie in extenso untereinanderzustellen, was natürlich die beste Anschauung geben könnte. Der ideale Leser unseres Aufsatzes würde sich an Hand obiger Angaben der (sehr lehrreichen) Mühe unterziehen, die Arbeit selber zu leisten, doch ...! Es stehe hier wenigstens der Anfang einer solchen Vergleichung:

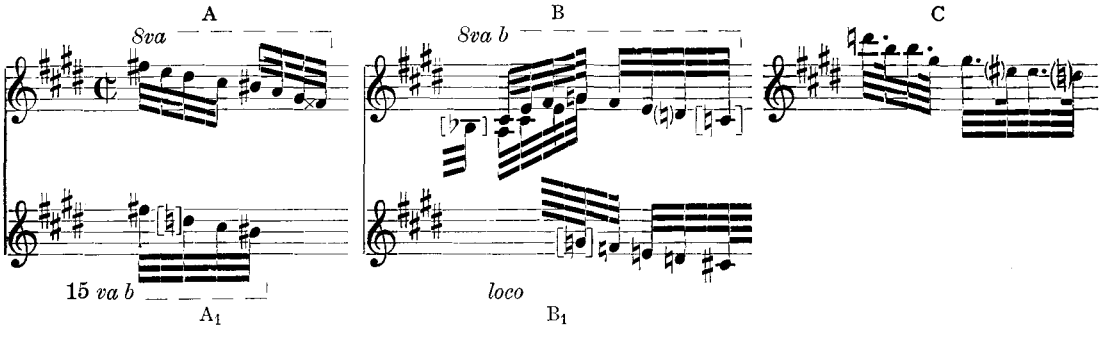




Mit einem Blick ist so zu sehen, wie der erste Takt des Adagiothemas die Urmotive von I (♩ ♩♪) und III (♩. ♪♩) noch vereint, wie der zweite ganz ruhig und schlicht bleibt, auf Anschwung und Echo verzichtet; wie der dritte Takt, durch die Wechselnote des ersten ermutigt, den Bogen weitet und der vierte wieder, gleich dem zweiten, Vorbereitung ist für die melodischen Hauptnoten von I und III, die aber dort nicht zum Grundton zurückgebogen werden, sondern dem Schluß der ersten Phrase angeglichen sind. Die Adagiotakte 7—8 modulieren nach E dur. Wir sagten schon: das E dur ist als Vermittler von C- und As dur, von erstem und drittem Satz besonders betont. Dieses Modulieren wird aber nicht zu einem Schweifen wie in den zwei anderen Sätzen. Schon in Takt 12—13 ist das cis moll wiedergewonnen, wird dann noch einmal verlassen, um in den Takten 16—22 und besonders 22—26 (einem freien Orgelpunkt auf Gis) ganz stark befestigt zu werden. — Die nun folgende Tonartenordnung bereitet die Anlage des ersten Satzes vor: die scharf kontrastierenden Komplexe I, Takt 70—82, reinstes Dur, und Takt 83—108, leidenschaftliches Moll, spiegeln sich, wenn auch gedämpft, auf eine Linie gezwungen, in den Cis dur-Takten 27—30 und dem cis moll-Abschnitt Takt 31—34 (das Moll wird hier durch die gehäuften Wechselnoten besonders unterstrichen); die Takte 35—38 sind als Ausgleich dieser Schwankung aufzufassen. — Wurde bis jetzt insbesondere auf das erste Allegro Bezug genommen, so gehören die Takte 39—51 zum Mittelteil des Presto in ihrer Anlage a (Takt 39—42), b (43—48), a (48—51). Die Takte 39—42 sind harmonisch ohne weiteres als Variation der Thematakte 5—8 zu verstehen. Doch auch melodisch ist das Thema da, nur sorgsam dicht versteckt in der 32stel-Scheinbegleitung der Mittelstimme:

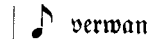
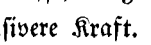
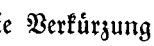


(Das Thema in die 64stel-Oberstimme hineinzulesen, wo natürlich gis a gis e usw. in irgendeiner Lage, auf irgendeinen ungefähr entsprechenden Taktteil auch vorkommen, halte ich für unstatthaft.) Leichter sind die Takte 43–48 „entkolorierbar". Wir können folgende drei Motive unterscheiden:



Die zwei ersten werden, um eine Sequenzmüdigkeit zu vermeiden, zu A_1 und B_1 verkürzt. Die Takte 43—48 sind also gebaut: A dreimal, A_1 viermal, B fünfmal, B_1 dreimal, A_1 zweimal, C einmal, A_1 zweimal, C fünfmal. Identisch mit diesem A ist die Baßlinie der Takte 215—218, 219—222, 223—225 aus dem dritten Satz (kommt dreimal vor), mit B das emporstrebende Motiv Takt (217—)218, 222, 226, 228 und 230 (kommt fünfmal vor), ihrer Funktion nach (als Abschluß) mit C die Linie Takt 230—233 (wiederholt Takt 234—237, verkürzt T. 238—239, 240—241, modulierend T. 242—244; kommt also fünfmal vor). — Vielleicht ist, so verstanden, auch das Tremolo der Takte 48 und 51 nicht nur „typisches Symptom der Romantik mit ihrer Tendenz zur Klangzersetzung, zum Formlosen, Schatten- und Nebelhaften, zum Irisierenden, Raunenden, Unbestimmten und Unbestimmbaren", sondern höchst konstruktive Bindung: der Anschwung des Themas aus dem Mittelteil vom dritten Satz (Takt 181, 183, 185 ff.; im ersten Satz der des „Durchführungsthemas" Takt 109 ff.) ist nicht abzuleiten aus der Figuration der Takte 39—42 (II), zu denen die Takte 109—123 (I) bzw. 179—214 (III) gehören. Sollte nun nachgeholt werden, was versäumt wurde? Eben mit diesem „besonders deutlichen Symptom des Formlosen"? Es sei jedoch die Frage nicht entschieden, nur angeregt! — Die Takte 54—56 von II arbeiten nur noch mit Thematteilen, nicht mehr mit dem ganzen Thema. Es ist kein Zufall, daß dasselbe in I, Takt 132—142 und III, Takt 289—300 statthat. Aber: si duo faciunt idem, non est idem. Was wir bei den raschen Eckſätzen als Konzentration, Kraftsteigerung empfinden, ist beim Adagio Abspannung, Ermüdung, ein Verflüchtigen, Verhauchen, ist Auflösung, Erlösung. So daß hier geschlossen werden muß. Wie sollte auch das Adagio die kontrapunktisch arbeitenden Schlüsse jener beiden Sätze vorbilden? Und wenn dies möglich wäre, wie gelänge dann der dichte Zusammenschluß mit dem Presto, wo dies nicht gleich dem Adagio als „quasi-Reprise" aufgefaßt werden kann?

Mehr Mühe wird es uns machen, das Verhältnis des ersten und dritten Satzes, zu dem auch noch, was wir klar aus der Vergleichung sehen werden, das Schlußallegro als Variation der Takte 143—165 vom ersten Allegro gehört, bis ins ein-

zelne zu verfolgen. — Das Presto hat das Material des ersten Satzes im C-Takt in den $^3/_4$-Takt und in ein schnelleres Tempo zu übersetzen. Der Rhythmus des Themas verwandelt sich völlig wörtlich in  . Der Aufschwung von Takt 2 bekommt durch den Gegenschlag in Takt 5 (III) eine intensivere Kraft. Die Verkürzung des Motivs  in  wird aufgewogen durch den Gegenschlag Takt 8 (III), der zugleich Abschluß der Phrase Takt 3—7 und Anlauf zu der Phrase Takt 9—14 ist, wie auch in Takt 1 und 2 die gleiche Figur die erste Phrase anschwingt. Takt 4—6 des ersten Satzes ist melodisch genau identisch mit Takt 1—3 (I), während der harmonische Verlauf sich gegenseitig ergänzt: Tonika–Dominante, Dominante–Tonika. Völlig entsprechend werden die Takte 9—14 des dritten Satzes den Takten 3—8 (III) angeglichen. Die Takte 15—22 (III) sind die Parallele der Takte 7—13 (I). Hier wird die erste Phrase wiederholt, dort zunächst alles knapp gefaßt. Die Anläufe von I (Takt 6 und 10) werden in die Baßtakte 15 und 17 (III) umgegossen, verselbständigt und mit dem Hauptmotiv kombiniert. Die einmalige Sequenzierung von I, Takt 13 wird in den Takten 21—22 (III) nachgebildet. Ton für Ton stimmen die Takte 14—17 (I) und 23—29 (III) überein. — Man beachte auch „Äußerlichkeiten" wie die dynamischen Bezeichnungen: Beginn im *ff*, statt der Akzente des ersten Satzes Sforzati im dritten. Takt 14 ff. bzw. 23 ff. *p–f–ff*. Die Wiederholung des ersten Themas Takt 18 bzw. 31 *pp*, usw. — Die Takte 20 und 23 (I) haben eine bedeutsame Modifikation. Die Motivschlüsse bekommen ein Echo, wie dies im dritten Satz schon beim erstenmal der Fall war (Takt 8 und 14, in anderem Zusammenhang Takt 30). Die Takte 24—31 des Allegro sind gegenüber den Takten 7—13 so stark verändert, daß sie auch eine andere Gestaltung der Takte 15—22 vom Presto bedingen. Hier legt nun Schubert das ursprüngliche Motiv (Takt 15—18) in den Baß; die Oberstimme wird nach den Takten 24—27 von I gestaltet: Takt 43—46. Die Takte 47—48 (III) sind wie die Takte 28—31 (I) imitierend. Die Nachahmungen sind aber so knapp gehalten, daß sie wiederholt werden müssen. Durch das schnelle Tempo, den leichten Dreivierteltakt und den Habitus der Melodik erträgt, ja verlangt das Presto eine scharfe Scheidung der Teile, was besonders gut durch die stereotype Schlußkadenz [Takt 23—30, 51—58 (115—130 umgebildet), 151—160, 301—307, (342—353 umgebildet), 411—415, (460—467 viermal wiederholt, aber stark verkürzt, 474—475 nur noch angedeutet)] bewirkt wird. Hier ermüdet sie nicht, würde es aber im ersten Allegro tun, das sie auch mehr zerklüftete als gliederte. Sie wird deshalb nur beim ersten Halbschluß (Takt 14—17) wörtlich und am Schluß der „Durchführung" (Takt 161—165) andeutungsweise verwandt. So haben denn die Takte 51—58 (III) in I keine Parallele. — Im folgenden rückt Harmonieschritt mit Harmonieschritt. Daß die Takte 73—78 (III) nicht gleich sind den Takten 59—72 (III), während die Takte 38—44 (I) die Takte 32—37 (I) fast genau wiederholen, hat seinen Grund darin, daß das „zweite Thema" des dritten Satzes in Cesdur steht, das vorbereitet werden soll. Das Edur des Seitenthemas aus dem Allegro dagegen wird nicht durch Modulation gewonnen. Der erste Abschnitt schließt in der Dominante, aus der wir mit der „echt Schubertschen" Überleitung Takt 45—46 in die Medianttonart gleiten (vgl. z. B. die Takte 38—41 der [unvollendeten] hmoll-Sinfonie). — Vielleicht darf man das Cesdur von III als eine leise, noch getrübte Vorahnung des schlußverklärenden

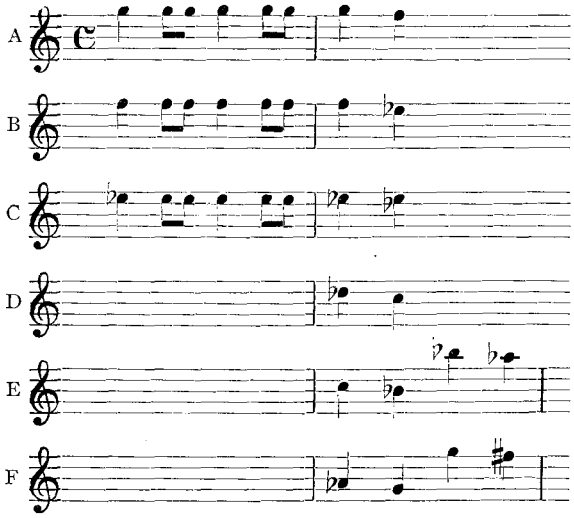
Cdur vom Fugato auffassen, wie das Cdur von I als Anbahnung des cismoll von II. Das zweite Thema des dritten Satzes ist wieder (gleich den Takten 15—22) eine starke Konzentrierung des Materials aus dem ersten Allegro. Das Motiv (im Dreivierteltakt) wird nur einmal gebracht, dafür durch die ganze Melodie geführt. Hier wie dort wird das Thema eine Oktave höher wiederholt und diese Wiederholung mit der Wendung bzw. ihrer Umkehrung (schon wieder „echt Schubert'sch") eingeleitet. Hier wie da kommt dann das Thema im Baß, im dritten Satz frei abgeändert. Auch jetzt verzichtet das Allegro auf einen scharfen Schnitt, wird die stereotype Schlußkadenz (III, Takt 115—130, vorbereitet durch die Takte 107—114) umgangen. — Die Takte 70—82 (I) und 131—150 (III) sind genau gleich den Takten 1—13 bzw. 3—22, abgesehen davon, daß in den Takten 71—72 und 74—75 (I) die Phrasenschlüsse im Baß liegen, der Anschwung gleichsam ein negatives Vorzeichen erhält.

Wie Schubert nun im folgenden eine sonatenmäßige Durchführung im ersten Satz ermöglicht, im dritten dagegen nach der bewußten Kadenz und der Wiederholung des zweiten Themas in Asdur (eine Crux für alle, die das Presto nur aus sich erklären wollen) einen „freien Mittelteil" einführt, durchführt und wiederholt, darauf eine Reprise des ersten Teils folgen läßt, ohne die Parallelität beider Sätze — und das ist das wesentliche — nur einen Augenblick lang in Frage zu stellen, verdient höchste Bewunderung. — Die Schlußformel, wie wir sahen insbesondere des letzten Satzes, erfährt in den Takten 83—96 (I) eine großartige Ausweitung. Die chromatische Oktavverrückung (III, Takt 153—154) wird zu den Baßtakten 88—89 (I), die die thematische Linie der Oberstimme anvertrauen. Der harmonisch einfache, melodisch neutrale Orgelpunkt (in III auf es) bekommt (in I auf A) starke harmonische Spannung und wird vor allem melodisch belebt. — Das weichere Schlußthema (I, Takt 97—99 und 103—104) ist aus den beiden ersten Takten des zweiten Themas von III gewonnen, das in den Takten 100—102 und 105—107 (I) kühn sequenzierte Motiv vielleicht aus dessen Schlußtakten. Wieder ist der erste Satz harmonisch reicher und in seinen Teilen enger verbunden. — Die erstaunliche Identität der Takte 109—123 (I) und 179—214 (III) und weiter der Takte 124—131 (I) und 245—268 (III) bedarf keines Kommentars, wohl aber des Hinweises, daß Schubert trotz strengster diastematischer Bindung ein völlig neues, durchaus lebendiges und vor allem gänzlich selbständiges Gebilde aus einem ebenso lebendigen und selbständigen Thema zu zaubern vermag, hauptsächlich mit Hilfe rhythmischer Verschiebung. Die freie Verarbeitung und Ausgestaltung des Orgelpunkts (III, Takt 215—244) hat, wie wir vorher sahen, nur im Adagio eine Parallele.

Die Durchführung des Allegro greift nach dem lyrischen Intermezzo der Takte 109—131 das erste Thema wieder auf, und zwar in Desdur (Takt 132—133, Vorbereitung des cismoll!), bmoll (Takt 134—135) und Gesdur (Takt 136—139), in Tonarten also, die von Cdur denkbar weit entfernt sind. Über gesmoll (= fismoll) und Ddur (Takt 140—142) wird dann leicht zur Oberdominant zurückgeführt. Diese harmonisch labile Gesinnung bedingt die Gestalt von der Reprise des Presto (Takt 277—307), die selbstverständlich in Asdur beginnt, dann aber ebenfalls zur Dominant von Cdur weiterleitet über asmoll, amoll, bmoll, hmoll und cmoll. In beiden

Sätzen wird hier das Thema auf sein Grundmotiv beschränkt, im Allegro apodiktisch gleich zu Anfang, im Presto vorsichtig vermittelnd. Die Takte 277—288 (III) bringen die ursprüngliche Form, die Takte 289—296 verzichten auf Gipfel und Echo, die Takte 297—300 auf die Wiederholung von und auf den Anschwung, der in den Takten 292 und 296 freilich schon zu einer Art Schlußbekräftigung umgedeutet wurde. Diese letzte, kürzeste Verkürzung hat ihre genaue Parallele in den Takten 140 und 141 von I. Man beachte auch, wie in den Takten 133, 135, 137 und 139 (I) die Linie der Takte 279—280, 285—286, 291—292 und 295—296 (III) nachgezeichnet ist; nicht ein Strich mehr, nicht einer weniger. — Da das ganze Presto in As dur stand, hat man bei der Modulation nach G dur (Takt 307) noch das Gefühl des Vorübergehenden, Einmaligen. Das des Notwendigen, Definitiven, sollen die Takte 308—353 entstehen lassen. Dagegen ist bei unserem Abschnitt des Allegro (Takt 133—142) gerade das Umgekehrte der Fall: Des dur, b moll und Ges dur sind fremd, werden als Spannung, lediglich als Funktion der erwünschten Dominant empfunden, die natürlich keiner Bestätigung, Festigung bedarf.

Wir kommen an die für unsere Untersuchung schwierigste Frage: Wie kann das letzte Allegro in extenso aus den paar Schlußtakten von I herausentwickelt sein? Der direkte Zusammenhang der Linie Takt 143—152 (I, Oberstimme) mit dem Fugenthema liegt auf der Hand, und zwar ist dieses in seinen ersten vier Takten eine genaue Umkehrung von jener, abgesehen von der Alteration und der leichten rhythmischen Vereinfachung. Die Verkürzung der Takte 148 und 149 bedingt die Gestalt des fünften und sechsten, die doppelte Verkürzung und zweimalige Oktavverschiebung der Takte 150—151 (I) die des siebenten und achten Taktes. — Während nun das Fugenthema organisch einheitlich ist, sind die Takte 143—152 typische Sequenz, deren Glieder wir so trennen können:



Ihre Beziehungen zum Fugato sind doppelt. Sie bedingen als fortlaufender Zug die Gestalt des Themas, als einzelne Glieder aber die Gestalt des ganzen Satzes. Es gehören A zum ersten Dux (III, Takt 354—362), B zum Comes (362—371), C

zum zweiten (371—379) und dritten (379—386) Dux. D als Verkürzung kann nicht das ganze Thema, sondern nur dessen Kern (387—390) herzitieren; noch geringer ist die Kraft von E und F als doppelten Verkürzungen, die die Takte 392—395 bewirken. — Wie der Kopf des Fugenthemas die Umkehrung der Linie I, Takt 143—152 bzw. 153—161 ist, so bedeutet das letzte Allegro cum grano salis eine Lagenumkehrung vom letzten Abschnitt des ersten Satzes. D. h.: während in den Takten 143—152 (I) die Oberstimme die Führung hatte, liegt im ersten Teil des Fugato (Takt 354—396) der Schwerpunkt in der Unterstimme. Wenigstens der Anfang (397—414) des zweiten Teils (397—459) läßt alles wichtige in der Oberstimme geschehen, während in den Takten 153—161 von I der Baß herrscht. Jetzt gehört Sequenzglied A zu den Takten 397—404, B zu 405–414 (man beachte hier neben der kühnen Verkürzung des Themas die Verkleinerungen am Schlusse; die Takte 405—410 sind eine Parallele en miniature zu I, Takt 153—161), C zu 415—433 (dieser Abschnitt ist besonders gedehnt durch den zweimaligen Trugschluß, der die ausführliche Kadenzierung der Takte 430—433 verlangt), D zu 434—444 (auch hier wieder eine diminuierte Parallele zu I durch die Sequenzierung wie ferner bei E und F), E zu 445—450 und F zu 451—459. Die „Stretta" (Takt 460—476) schließlich hat ihre genaue Parallele in den Takten 161—165 (I). Die Überleitung von I (Takt 165—188) hätte nur variiert werden können, wenn noch ein Satz folgte.

Ich habe in meinem oben erwähnten Aufsatz „Zur Sonate Beethovens" die Veränderung eines ganzen Satzes, einerlei ob in ein Adagio oder Allegro, Variation erster Ordnung genannt, dagegen als Variation zweiter Ordnung beim ersten Sonatensatz die Durchführung, Reprise und Coda, beim Rondo (a [b a] c a [b a]) Mittel- (c) und Schluß- (a [b a]) teil bezeichnet. — Da wir im ersten Satz unserer Fantasie keine Reprise und noch weniger eine Coda haben, ist also die „Durchführung" (Takt 83—188) die einzige Variation des „Themas zweiter Ordnung", der Exposition (Takt 1—82). Es wurde schon einmal darauf hingewiesen, daß man hier von Durchführung nur mit Vorbehalt sprechen könnte. Wie Schubert das Adagio mit dem Allegro aufs innigste verbindet, läßt er Exposition und Durchführung unmerklich ineinander übergehen. Das bewirkt er weniger durch die Verschleifung der Takte 80—86, als besonders dadurch, daß er den Takten 83—108 einen Januskopf gibt; dieser Abschnitt ist sowohl Expositionsschluß als auch Durchführungsbeginn. Denn: vergleichen wir Takt 83 ff. mit Takt 1 ff., so ergibt sich von selbst die Zusammengehörigkeit der Takte

	(a)	(b)
(I[1]:)	1—17	83— 89
(II[1]:)	18—45	90—108
(III[1]:)	45—66	108—131
(IV :)	70—82	132—142.

Eine (erst später modifizierte) Wiederholung (IIa), die zu Anfang sehr wohl möglich ist, würde im gesteigerten Geschehen matt wirken. Darum vertauscht IIb die Stimmen von Ib. Wie IIa länger ausgesponnen ist als Ia, verbreitert sich auch IIb im

[1] Diese Bezeichnungen sind nicht zu verwechseln mit den Abkürzungen, die wir für die einzelnen Sätze eingeführt haben.

Vergleich zu Ib, führt aber (mit nochmaligem Stimmwechsel) zu einem steilen Schlußgipfel. Gleich IIIa bringt das ebenfalls gesangsmäßige IIIb das Thema erst in der mittleren, dann in der hohen Lage. Die Arpeggiobehandlung, die ebenmäßig durchlaufen muß, auch der ganze Habitus der Melodie verbietet ihr aber das Rücken in die Tiefe. Sie schwingt sich dafür in eine andere Tonart. Das von Ia kühn abweichende Ib darf nicht wie jenes noch einmal gebracht werden. So verkürzt denn IVb im Unterschied zu IVa sein thematisches Material, so daß nur noch das für den ersten Satz charakteristische rhythmische Motiv übrigbleibt. Nun kommt des obigen Rätsels Lösung: es gehören die Takte 143—165 aufs engste zu unserem I und IIb, obwohl diese Satzglieder als Durchführungsanfang schon abgeleitet wurden. Die linear-kontrapunktische Gesinnung ist hier und dort so stark wie nirgends im Allegro, wie nur noch in dem Fugato des Schlusses. Thematik und Art der Kontrapunktierung, zunehmende Verkürzung, Arbeit im doppelten Kontrapunkt, alles läuft parallel. Die Schlußtakte 161—165 freilich sind mehr zusammengedrängt als der durch das Piano-Thema gelockerte entsprechende Abschnitt Takt 97—108.

Das Adagio teilt sich durch die mehr gliedernden als arbeitenden Takte 22—26 und 43—48 deutlich in I: Takt 1—26, II: Takt 27—48 und III: Takt 48—56, daß hier also zwei Variationen zweiter Ordnung (die zweite gekürzt) stehen, ganz wie beim Presto.

Für dieses ergeben sich folgende Identifikationen:

		a	b	c
I:	Takt	1— 30	179—198	269—288
II:		31— 58	199—214	289—307
III:		59— 78	215—229	320—353
IV:		79—130	230—244	— — —
V:		131—160	245—256	— — —
VI:		161—178	257—268	— — —

Sie benötigen keines weiteren Kommentars. Nur möchte ich für die merkwürdige Versetzung des „zweiten Themas" an den Schluß des ersten Teils (VIa) noch eine zweite Erklärung versuchen. Es ist, nach VIb zu schließen, nichts als die 8va-Vertretung des V (= I) a, das sich nicht, wie V (= I) b und VI (= IV) a, in die höhere Oktave rücken läßt, ohne klanglich beeinträchtigt zu werden.

Die einzige Variation des Fugato gehört so zu ihrem Thema:

		a	b
I:	Takt	354—379	— — —
II:		379—386	415—433
III:		387—405	434—444
IV:		405—410	445—459
V:		411—414	460—476.

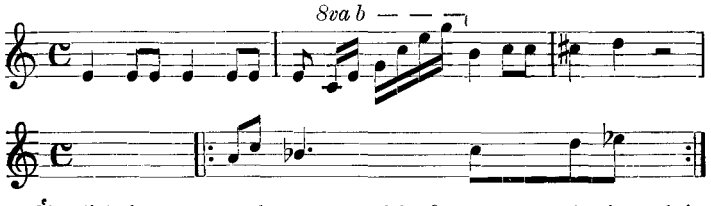
Die quasi-Fugenexposition wird nicht wiederholt. IIa dehnt sich durch zwei Trugschlüsse in IIb. Auf ähnliche Weise wie der Themenkern und seine Ableitungen von IIIa wird in IIIb der Themaschluß verarbeitet, statt des verkürzten Themas und seinen Diminutionen von IVa in IVb ein aus dem Themenkopf gewonnenes, freilich nicht mehr lineares Motiv. Die „stereotype Kadenz" (Va) endlich erfährt in Vb eine gewaltige Schlußapotheose.

Je höher die Ordnung, desto leichter die Zuordnung. Auch haben wir, ohne es zu wissen, schon die halbe Arbeit getan, die zur Klarlegung der Variationen dritter Potenz geleistet werden muß. Denn wir haben ja dauernd untergeteilt, um große Komplexe miteinander vergleichen zu können. Ob mit Recht und an der richtigen Stelle, wird sich jetzt zeigen. — „Thema dritter Ordnung" für den ersten Satz sind die Takte 1—17:

a: Takt 1— 3,
b: 4— 6 (= a, um eine Stufe höher),
c: 7— 8 (wird wiederholt),
d: 11—13 (= c, um vier Stufen höher, Schlußmotiv sequenziert),
e: 14—17.

Seine Variationen bilden:

1. die Takte 18— 45 (a, b und c bekommen Echos, c und d werden verkürzt und versetzt, e völlig umgebaut),
2. „ „ 47— 66 (a und b sind verkürzt und in der Oktave wiederholt, verbunden durch eine Vermittlungsphrase; c wird stark komprimiert, d umgebildet, e durch a und b im Baß ersetzt):
3. „ „ 70— 82 (die Anschwünge von a und b sind negativ, weil das zweite Motiv in den Baß rückt, d moduliert nach a moll, e bleibt weg),
4. „ „ 83— 89 (a, b und c sind zusammengedrängt und mit Echos versehen, auf d wird verzichtet, e umgebildet),
5. „ „ 90—108 (a, b, c und d werden kondensiert, an d schließt sich ein Vermittlungsglied zu e, das hier die Kürzung des zweiten Motivs von a sequenziert. Das verkürzte „Band" und e werden repetiert, am Schluß nach Es dur umschlagend),
6. „ „ 112—123 (das wiederholte a gehört so zu dem a des Themas:



Ähnlich b, c und d. aa und bb kommen noch einmal in der höheren Oktave. Auf e wird verzichtet wie auch bei:)
7. „ „ 124—131 (diese Variation versetzt die sechste ziemlich wörtlich nach As dur: die Schlußmotive von a und b sind ausgewechselt und verziert, aa und bb hier nicht repetiert),
8. „ „ 132—142 (a und b werden wiederholt, a ist beim zweitenmal unterterzt; an das zweite b schließt sich direkt d. Auch hier fällt e weg),
9. „ „ 143—165 (a—d bilden eine sich senkende Linie [c_2 und d sind diminuiert], die, vom Baß leicht belebt, noch einmal gebracht wird; e ist in die Takte 161—165 umgegossen).

Das Thema des Adagio zerfällt in die Hauptglieder A (Takt 1—4, cis moll) und B (Takt 5—8, cis moll—E dur), die sich in je zwei Unterteile (a_1, a_2, b_1, b_2) scheiden. Der Baß geht mit der Melodie.

Diese wird variiert

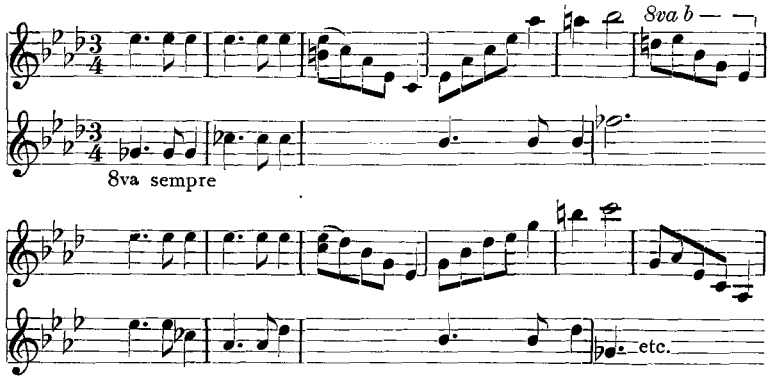
1. in den Takten 9—17 (A: E dur—Gis dur, B: ebenso, 16tel-Baß),
2. „ „ „ 18—26 (B: cis moll, 32stel-Baß, b_1 mit Unterterzung wiederholt, b_2 vereinfacht, Orgelpunkt auf gis),
3. „ „ „ 27—34 (A: Cis dur, 16tel-Triolen-Baß, B: cis moll, ebenso),
4. „ „ „ 35—48 (A: Cis dur, 16tel im Baß, 32stel in der Mittelstimme, B: cis moll—E dur, 32stel im Baß; das Thema ist in der 32stel-Mittelstimme verborgen; 64stel-Kontrapunkt in der Oberstimme; der Orgelpunkt der zweiten Variation wird ausgeweitet, er mündet in Cis dur),
5. „ „ „ 48—56 (A: Cis dur, B: E dur, mit zweimaliger Schlußbestätigung, 64stel im Baß).

Genau wie das Thema des ersten Satzes ist das des Presto zu gliedern:

a: Takt 3— 8,
b: 9—14 (= a in umgekehrter Harmoniefolge: D–T),
c: 15—16 (in Takt 17—18 zwei Stufen tiefer wiederholt),
d: 19—20 (ähnlich c, in Takt 21—22 sechs Stufen tiefer repetiert),
e: 23—30.

Es erfährt folgende Veränderungen:

1. in den Takten 31— 58 (c liegt im Baß, der Kontrapunkt in der Oberstimme wird an Stelle von d diminuiert. Sonst bleibt alles gleich),
2. „ „ „ 59— 78 (diese Variation beschränkt sich auf die Kopfmotive von a und b, die sie in den Baß legt und vergrößert wiederholt. Aus a spinnt sich die Vermittlungsgruppe Takt 65—72, während b direkt überleitet zu:)
3. „ „ „ 79—130 (die Umbildungen von a und b:



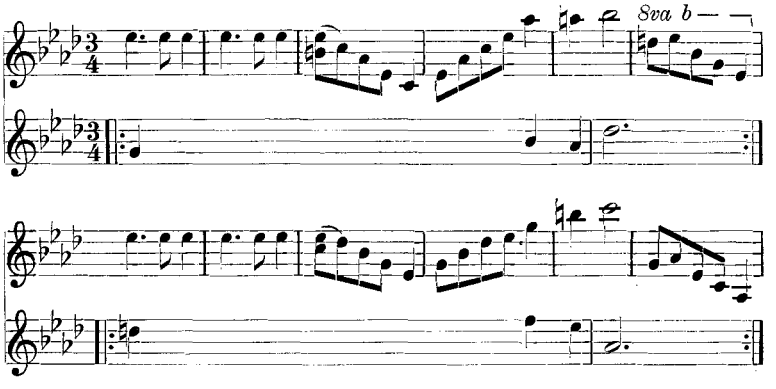
werden repetiert, in c der Kopfrhythmus wie bei a und b beibehalten, d völlig c angeglichen. Das fes

von Phrase e muß über des und d erst erreicht werden, sein Schluß wird gedehnt),

4. in den Takten 131—160 (die Variation ist bis auf die Dynamik und eine kleine Schlußvariante völlig gleich dem „Thema"),

5. „ „ „ 161—178 (a und b aus der dritten Variation werden in der Haupttonart noch einmal gebracht),

6. „ „ „ 187—244 (a und b sind hier aufs äußerste verkürzt:



dafür immer wiederholt. c erfährt eine Umbildung in den Takten 195—198 [bei der Repetition in den Takten 207—214]. Die kleinen Motive von d machen sich hier völlig selbständig [Takt 215—218, 219—222, 223—225]. Das spannende fes der Kadenz wird zum beruhigenden, 18 Takte langen Orgelpunkt auf Ges, über dem sich Phrase c ausspannt, das schlußgebietende es der Formel zu dem milde vermittelnden As, das zum Überfluß noch vorbereitet wird durch das vorhergehende G),

7. „ „ „ 245—268 (diese gekürzte Wiederholung der Takte 187—214 mit Ganzschluß ist im obigen Abschnitt bereits erklärt),

8. „ „ „ 277—307 (auf eine Feinheit darf hier nebenbei aufmerksam gemacht werden: die Takte 269—276 sind Anschwung zum Thema. Dasselbe haben wir verkürzt mit einem andern Motiv aus dem Thema in den Takten 1 und 2 und mit dem Kopf des Themas aus dem Mittelteil in den Takten 179—186, sonst aber nirgends. Schubert benutzt also diese Vorbereitung zur Gliederung der drei Hauptabschnitte. — Die achte Variation beschränkt sich auf a, b und e, die Modulation nach der Dominante von Cdur ist durch verkleinernde Sequenzierung von a bewirkt. Die dadurch beschleunigte Bewegung schießt aber übers Ziel [Takt 307] hinaus und macht so die letzte,

9. Variation (Takt 320—353) notwendig, die man am ehesten mit der zweiten vergleichen kann, obwohl sie eine Aufgabe hat, die der zweiten gerade entgegengesetzt ist: sie soll zielbewußt nach C dur führen, einen festen Boden für das Fugato schaffen, während jene das harmonisch dichte Gefüge für das zweite Thema zu lockern hatte).

Für das letzte Allegro mögen die oben (S. 150) gegebenen Hinweise genügen.

Um diesen Aufsatz über ein einziges Werk nicht ungebührlich auszudehnen, um aber auch nicht unvollständig bleiben zu müssen, erlaube man mir einen Kompromiß: es werde noch an den ersten 17 Takten des Allegro gezeigt, wie ein Thema (im gewöhnlichen Sinn) in sich ebenfalls auf Variation beruhen kann. Es liegen diesem Komplex lediglich die Takte 1—3 als „Thema vierter Ordnung" zu Grunde. Ihre erste Variation (Takt 4—6) verändert nur harmonisch. Die Takte 7—8 stellen den Aufschwung an den Anfang, was eine Straffung bewirkt, weil nun die retardierenden ersten zwei Viertel des 2. Taktes aufgehoben sind. Die Takte 9—10 wiederholen die „zweite Variation" wörtlich, die Takte 11—13 setzen sie in einen anderen harmonischen Bezug und sequenzieren die zwei ersten Viertel von Takt 8, so daß unsere Schlußkadenz sich ohne Zäsur anschließen kann. Diese vierte Variation (Takt 14—17) macht den ersten Takt rhythmisch neutral; der Anschwung des 2. Taktes wird zur chromatischen Leiter, dessen zwei Achtel auf 4 bleiben jedoch unversehrt, werden aber Takt 16 viermal wiederholt und zugleich harmonisch noch mehr gespannt, um die Schlußschläge, die den zwei Vierteln von Takt 3 entsprechen, umso überzeugender zu machen.

„Thema fünfter Ordnung", d. h. hier nichts anderes als Urmotiv, wäre das . Die Takte 2 und 3 bringen, diesem immer weiterpochenden Motiv überlagert, seine Vergrößerung: . Sie wird durch den Anschwung deutlicher gemacht, während dieser andrerseits den Rhythmus ebenfalls zu Grunde liegen hat, der sich dann in den letzten zwei Vierteln des 2. Taktes noch einmal wörtlich realisiert, so daß man von einer „rhythmischen Engführung" sprechen könnte (bzw. meiner Terminologie gemäß [Das Thema in der Fuge Bachs, Bach-Jahrbuch 1927, S. 36] von rhythmischer Kombination).

Ich bin vielleicht manchem meiner Nacharbeiter — Leser darf ich wohl kaum sagen! — in der Durchführung vom Prinzip der Funktionsvariation zu weit gegangen. Nun, auf Einzelheiten kommt es schließlich nicht an. Die Hauptfrage ist für mich, ob es gelang, das Prinzip klar zu machen. Wie fruchtbar es ist, wie tief es in ein Werk hineinführt, wie es Bezug über Bezug aufdeckt, Nerv um Nerv nachspürt, das hätte ich gern gezeigt.

Daß sich diese komplizierteste aller musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten eben bei Schubert so klar wie möglich aufzeigen läßt, legt die Frage nahe: Ist er nicht in viel stärkerem Maße, als man gemeinhin annimmt, konstruktiv-architektonischer, bis ins letzte gestaltender „Klassiker der Form"?

Daß seine Thematik, sein Kontrapunkt, seine Art des Variierens, seine Harmonik, Rhythmik und Metrik unserer Fantasie trotzdem eine typisch romantische Gesinnung geben, dies nachzuweisen, wäre die dankbare Aufgabe einer besonderen Untersuchung.

Spätromantische Schubert-Ergänzung

Von

Anneliese Landau, Berlin

Schubert hat bekanntlich nicht alle Gedichte der „schönen Müllerin" von Wilhelm Müller komponiert[1]. Doch wurde bis jetzt von der Wissenschaft der Hinweis Max Friedlaenders wenig beachtet, daß ein Spätromantiker — Ludwig Stark — in den Schubertschen Zyklus die von Schubert ausgelassenen Gedichte ergänzend hineinkomponierte[2]. Bis heute ist die stilistische Stellung dieser Lieder zu denen Schuberts noch nicht untersucht wurden, und doch ist diese kleine Liedersammlung beispielsweise auf der hiesigen Staatsbibliothek und auf der Landesbibliothek in Stuttgart jedem zugänglich.

Ludwig Stark bezeichnet diese Lieder geradezu als „Nachtrag zu allen Ausgaben des Liederzyklus ‚Die schöne Müllerin' von Franz Schubert", und er nimmt zu den drei Gedichten Wilhelm Müllers: „Das Mühlenleben" — „Erster Schmerz, letzter Scherz" — „Blümlein Vergißmein" noch das Eichendorffsche „Der traurige Jäger" hinzu. Dieser „Nachtrag" erschien anonym bei Th. Stürmer in Stuttgart mit folgender erläuternden Anmerkung am unteren Rande des Titelblattes:

> „Die drei ersten dieser Lieder wurden bei Aufführungen des ganzen Müller-Schubertschen Zyklus bisher gesprochen, wodurch zwar die vom Tondichter im Zusammenhang dieser tragischen Idylle gelassenen Lücken ausgefüllt, zugleich aber ein der Musik fremdartiges Element hereingezogen wurde, gesungen fügen sich dieselben natürlicher in den Fortgang des Ganzen. Das Eichendorffsche Gedicht bringt das Ganze zu einem ergreifenden Abschluß. Einzuschalten sind Nr. 1 nach Nr. 6; Nr. 2 nach Nr. 15; Nr. 3 nach Nr. 17; Nr. 4 nach Nr. 20 der ursprünglichen Reihenfolge, so daß der ganze Zyklus wie die „Winterreise" aus 24 Liedern besteht und in dieser Gestalt am besten mit einer Unterbrechung nach der „Pause" von einem oder mehreren Exekutierenden vorgeführt werden kann."

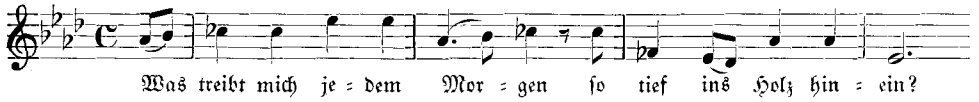
Man hat also ursprünglich nicht Schuberts Liederzyklus „Die schöne Müllerin" sondern Wilhelm Müllers Monodram — wie er es selbst nannte — mit Schubertscher Komposition aufgeführt. An und für sich war man ja in der Romantik solche Konzertaufführungen gewöhnt. So berichtet die „Allgemeine musikalische Zeitung" wöchentlich in den zwanziger Jahren von Konzertprogrammen, die zwischen vokaler Musik

[1] Mandyczewski weist auf diese Tatsache schon in seinem Revisionsbericht hin (1887—97 zur Schubertschen G.-A. bei Breitkopf & Härtel erschienen). Serie XX, S. 97 druckt er die von Schubert nicht komponierten Lieder ab, jedoch ohne eine weitere Erklärung hinzuzufügen.

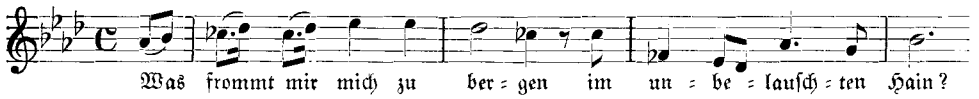
[2] Supplement der Friedlaenderschen Schubert-Ausgabe bei Peters 1884, S. 1, Anmerkung.

Rezitationen bringen. Die Spätromantik aber empfindet — mit Wagner — das gesprochene Wort als ein „Der Musik fremdartiges Element". Man fügt also lieber stilfremde Kompositionen in einen an sich geschlossenem Liederkreis ein, als daß man auf nicht komponierte Gedichte eines Monodrams verzichtet hätte! Daß Stark zum Müllerschen Monodram den „traurige Jäger" als „ergreifenden Abschluß" hinzunimmt, ist vielleicht nicht ganz so willkürlich, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Um nur einen Zyklus von 24 Liedern gleich dem der „Winterreise" zu schaffen, hätte Ludwig Stark ja auch eventuell den Prolog oder Epilog des Müllerschen Zyklus komponieren können. Daß er gerade zu diesem Eichendorffschen Gedichte griff, mag auf den ursprünglichen Schluß des „gesellschaftlichen Liederspiels" zurückgehen — dem Vorbild der schönen Müllerin —, das im Winter 1816/17 im Stägemannschen Hause gespielt wurde. Dieses Liederspiel soll nach den Berichten von Max Friedlaender[1] mit einem Trauerlied des Jägers geendigt haben, das er am Grabe der schönen Müllerin singt, die sich reuig dem Müllerburschen nachgestürzt hat. Wenn nun Stark diese vier Lieder einen „Nachtrag" zu Schubert nennt, so müssen wir von ihnen stilistische Verwandtschaft mit den Schubertliedern verlangen. Denn die Ergänzung zu einem fremden Werk — die noch dazu nicht nur Einleitung oder Epilog sein will, sondern die sich unauffällig zwischen die einzelnen Glieder eines in sich geschlossenen Werkes einfügen soll — fordert vom Komponisten möglichstes Zurückdämmen seines Individual- und Zeitstils. Für einen Romantiker mag diese Forderung doppelt schwer gewesen sein, und es ist daher umso erstaunlicher, daß es Stark gelang, in formaler und melodischer Hinsicht dem Schubertschen Stile durchaus verwandtes zu schreiben.

Schon die Volkstümlichkeit der 4taktigen melodischen Erfindungen Starks erinnern an Schubert:

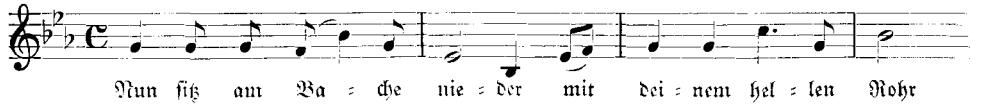


Ebenso ihre gleich darauf folgende hauptsächlich rhythmische Variation:

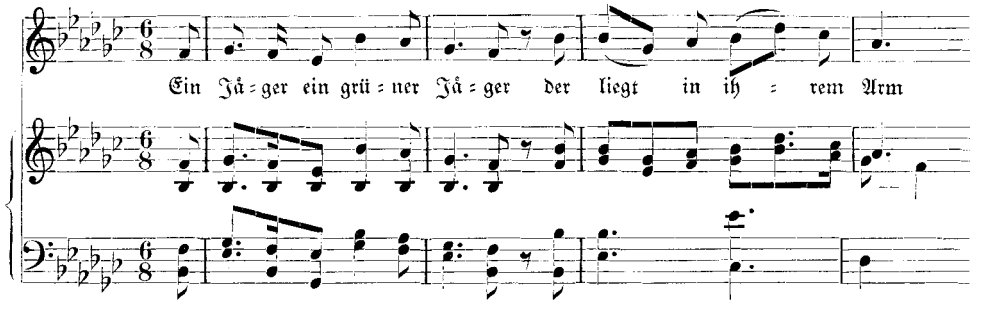


Er baut genau wie Schubert ein oder zwei Strophen aus einem einzigen Melodiemotiv auf, indem er diese erste Erfindung auf die verschiedensten Arten variiert. Freilich gelingt ihm diese Art Fortspinnung eines einzigen Motivs nicht immer so gut wie im „Blümlein Vergißmein", manchmal sucht er solche Fortspinnung durch ermüdende Sequenzenfolgen zu erreichen, wie im 1. Teil des „Mühlenleben". Auch ähneln natürlich nicht alle melodischen Einfälle so stark den Schubertschen, wie das eben Gegebene. So ist z. B. das Thema von „Erster Schmerz, letzter Scherz" wohl in seinem ersten beiden Takten durchaus Schubert verwandt zu nennen:

[1] Bericht von Fresenius in „Deutsche Literaturzeitung" 1892, Nr. 10 über einen Vortrag Friedlaenders: „Die Entstehung der Müllerlieder", gehalten am 17. Febr. 1892 in der „Gesellschaft für deutsche Literatur".

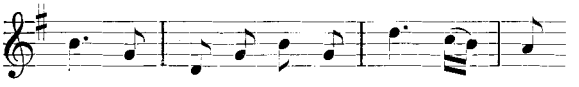


Doch der Quartabfall im 3. Takt mit der folgenden aufsteigenden Terz kann den Spätromantiker nicht verleugnen. Doch würden Motivbildungen wie:

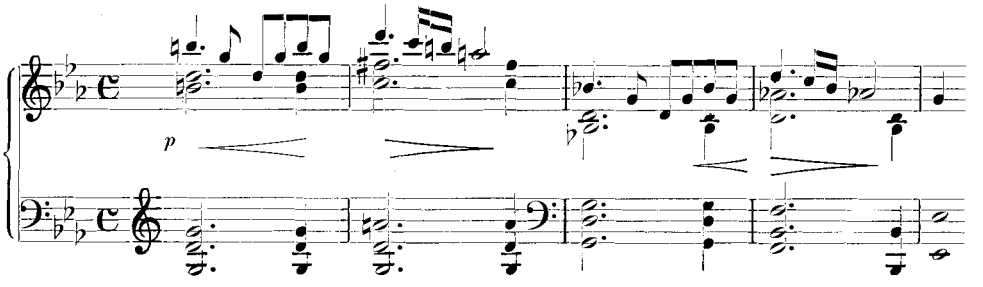


sicher von Unvorbereiteten direkt für Schubert angesprochen werden.

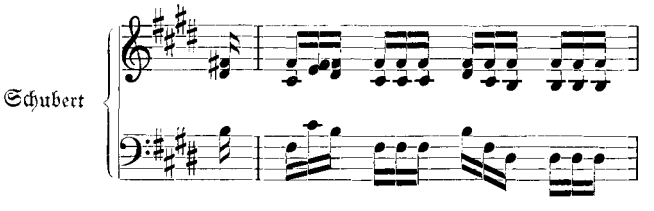
Doch auch bewußte Übernahme von Schubertschen Motiven ist zu finden. So beginnt „Erster Schmerz, letzter Scherz" nicht gleich in der vorgeschriebenen Tonart Es dur, sondern moduliert durch 4 Takte von G dur über g moll nach Es dur. Dieses Vorspiel ist hier nicht als romantisches allmähliches Eingleiten in die Tonart im Schumannschen Sinne zu deuten. Denn dieses Lied soll nach „Eifersucht und Stolz" gesungen werden. Schubert schreibt den letzten Teil von „Eifersucht und Stolz" in G dur. Stark schließt nun im Vorspiel seines darauffolgenden Liedes nicht nur tonartlich an Schubert an, er übernimmt sogar Schuberts letztes Motiv:

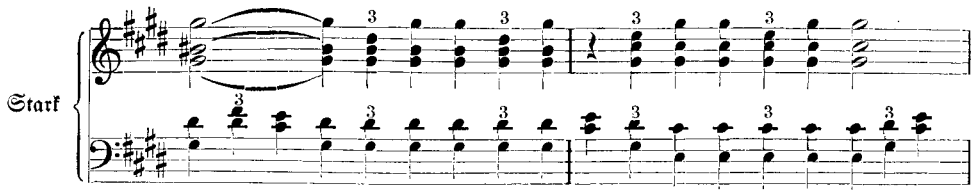


und schreibt folgendes Vorspiel:



In „Der traurige Jäger" verwendet Stark zum Text „sein Jagen war vorbei" die gleiche Begleitung, die Schubert in „Die böse Farbe" zum Text: „horch, wenn im Wald ein Jagdhorn schallt" schreibt:

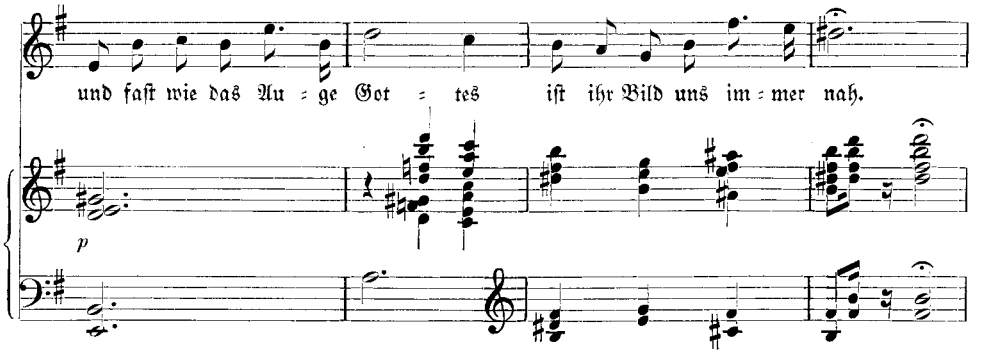




Starks feingefühlte Deklamation, die jeder kleinsten Wortwendung nachgeht, wächst bei großen Steigerungen zum Rezitativ an. So trägt der letzte Teil des „Erster Schmerz, letzter Scherz" den Zusatz „parlando". Auch diese Verwendung des Rezitativs ist im Sinne Schuberts. Man erinnere sich zum Vergleich an die Rezitative in „Der Neugierige" oder im „Feierabend".

Ebenso bemüht sich Stark auch in formaler Hinsicht tatsächlich einen Nachtrag zu Schubert zu schreiben. Er versucht seinen ergänzenden Liedern die gleiche Liedform zu geben, die den Müllerliedern eigen ist. Es ist ja neben dem reinen Strophenlied das variierte Strophenlied die am häufigsten vorkommende Liedform innerhalb der Müllerlieder. Starks „Blümlein Vergißmein" und „Der traurige Jäger" sind variierte Strophenlieder, wobei die Variation — wie bei Schubert — durch den Text hervorgerufen wird. Den andern beiden durchkomponierten Liedern gibt Stark die Form A B A', die gleiche Form also, die die durchkomponierten Müllerlieder Schuberts zeigen.

Soweit nun der Spätromantiker Schubertsche Harmonik schreiben konnte, tat er es. So versucht Stark z. B. wie Schubert die Gegensätze durch den Wechsel von Dur- und Moll-Variante zu geben. [Bei Schubert in „Eifersucht und Stolz" oder „Der Müller und der Bach".] Die 1. und 2. Strophe „der traurige Jäger" steht in cis moll, die 3. Strophe in Cis dur, oder die 1. Strophe des „Blümlein Vergißmein" in as moll, die 2. in As dur, die 4. wechselt von f moll zu F dur, die 6. von Des dur zu des moll. Sonst aber macht sich in den zahlreichen Durchgängen und Vorhalten die Spätromantik und in der vielgebrauchten hohen Lage der Begleitung der Einfluß Wagners bemerkbar. Nur ein Beispiel für viele:



Diese Harmonik weist die Lieder Starks der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zu. Doch ist eine genaue Datierung vorläufig nicht möglich, da Stürmer kein Erscheinungsjahr angibt und Kritiken in den Musikzeitungen gerade über diese Lieder Starks nicht zu finden sind. Doch vermutlich werden sie um 1870 geschrieben sein. Denn Pazdirek bezeichnet diesen „Nachtrag" als op. 54 und über op. 55 Starks findet sich im

Kritischen Anzeiger der „Neue Zeitschrift für Musik" 1871 eine Besprechung. Im Jahrgang 1864 der gleichen Zeitschrift finden sich Rezensionen des op. 42—48. Demnach kann also dieses op. 54 nur zwischen 1864 und 1871, aller Wahrscheinlichkeit um 1870 geschrieben sein. Merkwürdig bleibt es immerhin, daß andre Zeitschriften Starks Lieder überhaupt nicht erwähnen, obwohl doch Stark als Gründer und Lehrer des Stuttgarter Konservatoriums neben Immanuel Faißt und Siegmund Lebert zu den bekannten Musikern seiner Zeit gehörte.

Für uns sind heute von den erhaltenen Liedern Starks[1] diese als „Nachtrag zu Schuberts Müllerliedern" bezeichneten am interessantesten, nicht nur, weil sie einen Beitrag zur Konzertpraxis des 19. Jahrh. liefern, vielmehr deshalb, weil sie zeigen, daß ein Spätromantiker imstande war, in formaler und melodischer Hinsicht dem Schubertschen Stile durchaus Verwandtes zu schreiben. Ebenso wichtig bleibt an sich die Tatsache einer Schubert Ergänzung. Warum hat Schubert diese drei Müllerlieder nicht komponiert? Da sie nicht als hintereinanderfolgende Nummern am Anfang oder am Ende des Müllerschen Zyklus stehen, muß sie Schubert bewußt ausgelassen haben. Denn es ist wohl als sicher anzunehmen, daß „Die schöne Müllerin" vollständig in dem Buche Randhartingers stand, das Schubert nach den Erzählungen Kreißle von Hellborns unvermerkt in seiner Tasche verschwinden ließ, da außer der Ackermannschen Ausgabe in Dessau 1826 sonst nirgends der vollständige Zyklus Müllers erschienen war[2]. Fand Schubert vielleicht, daß diese drei Gedichte nichts wesentlich Neues zur Handlung beitragen, daß sie Gesagtes nur wiederholen, ohne es zu übersteigern? Doch solange sich keine brieflichen Belege finden, muß diese Frage ungelöst bleiben. Jedenfalls aber gewährt uns Schubert durch das Nichtkomponieren dieser drei Gedichte einen Einblick in seinen Schaffensprozeß: Er nahm die ihm gebotenen Dichtungen durchaus nicht kritiklos hin. Diese drei gestrichenen Gedichte liefern einen Gegenbeweis gegen die Unbekümmertheit in der Wahl seiner Texte, die man Schubert oft genug vorgeworfen hat.

[1] Die Stuttgarter Landesbibl. besitzt allein über 100, die hiesige Staatsbibl. einige 30 Lieder.
[2] Nur einzelne Gedichte tauchen 1818 im „Frauentaschenbuch", im „Gesellschafter", in „Gaben der Milde" auf.

Die Schubert-Handschriften in der Bibliothek des Pariser Conservatoire

Von

J.-G. Prod'homme, Paris

In der herrlichen Sammlung von Musik-Autographen und -Handschriften, die Charles Malherbe, einst Archivar und Bibliothekar der Opéra (1863—1911) der Bibliothek des Conservatoire vermachte, ist Schubert durch eine ansehnliche Reihe von Stücken vertreten, die an materieller Bedeutung und an künstlerischem Wert allerdings verschieden sind. Es ist ein Bestand von etwa 40 Stücken, die nicht weniger als 449 völlig von der Hand des Wiener Meisters geschriebene Seiten umfassen. Dieser Schatz hat, ebenso wie andre umfangreiche Teile der Autographen- und Handschriften-Sammlung des Conservatoire, bis zum heutigen Tag nicht einmal eine summarische Beschreibung erfahren. Es ist an der Zeit, einmal die hauptsächlichsten Angaben über dies wertvolle Konvolut zu machen.

Stücke, die andrer Herkunft wären als aus dem Legat Malherbes, besitzt das Conservatoire von Schubert nicht. Im Gegensatz zu den Beobachtungen, die man an den Handschriften Beethovens machen kann (von dem das Conservatoire freilich eine viel wertvollere Sammlung besitzt als von Schubert), tragen die Schubert-Handschriften einen fast völlig einheitlichen Charakter. Fast alle sind auf Blätter des gleichen Formats geschrieben (querfolio, sog. italienisches Format, etwa 310 × 230 mm); nur wenige Stücke verwenden Hochformat, sog. französisches Format, das im übrigen beinahe die gleichen Maße aufweist. Bei Schubert keine jener graphischen Freiheiten, die so manche Seite Beethovens unlesbar machen. Sehr wenig Skizzen, und darunter keine mit Bleistift. Eine große Anzahl scheinen bloße Abschriften zu sein, wahrscheinlich für Freunde oder für eine Aufführung angefertigt. Selten fehlt die Datierung am Kopf oder am Ende eines Stückes: von den 38 Nummern unsrer Sammlung sind nur zwei undatiert. Im allgemeinen steht die Unterschrift mit der Paraphe m ia (manu propria) hinter der Datierung. Auch die Einreihung dieser Blätter bietet keine größeren Schwierigkeiten als ihre Lektüre. Man hat bei der bloßen Betrachtung dieser Blätter den Eindruck von der Leichtigkeit mit der Schubert seine musikalischen Gedanken in vollkommener Ordnung und Klarheit des Geistes zu Papier brachte, und man wird der überraschenden, wundersamen, man möchte sagen ungeheuerlichen Fruchtbarkeit gewisser Perioden seines Lebens anschaulich inne. Es ist der gleiche Fall bei ihm wie bei Mozart, für den die Niederschrift eines Werk sozusagen nur die Reinschrift eines Entwurfs bedeutete, der in seinem Kopfe fix und fertig vorlag. Bei diesen beiden Genien, Lieblingen der Götter, war die Aufzeichnung eines Musikwerkes nicht mehr als eine beinahe gleichgültige photographische Handwerkerei. Wie anders bei Beethoven!

In chronologischer Reihe verteilen die Handschriften des Conservatoire sich folgendermaßen:

1813	2	1817	8	1822	1	1828	1
1814	1	1818	2	1823	1	undatiert	2
1815	9	1820	1	1824	1		
1816	6	1821	2	1826	1	im Ganzen:	38

Nach Gattungen geordnet, beziehen sich diese 38 Handschriften, von denen einige mehrere Stücke umfassen, auf etwa 50 Werke von Schubert, und verteilen sich folgendermaßen:

Orchester	3 Nummern,	4 Stücke
Fuge	1 Nummer,	1 Stück
Klavier	5 Nummern,	5 Stücke, wobei die Variationenfolgen, Walzer- und Ländlerreihen als ein Stück gezählt sind.
Klavier und Arpeggione	1 Nummer,	1 Stück
Vokale Ensembles (Chöre)	4 Nummern,	6 Stücke
Kirchenmusik	3 „ ,	3 „
Lieder	21 „ ,	30 „
	Summa 38 Nummern,	50 Stücke.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen können wir in der obigen Reihenfolge die einzelnen Autographen der Sammlung Malherbe vornehmen.

* * *

An Orchestermusik bieten sich uns vier wichtige Stücke, vier Ouvertüren, — die letzte allerdings nur in der Fassung für Klavier zu vier Händen. Die erste ist die Ouvertüre zur „Zauberharfe", die auch, bei der ersten Wiener Aufführung am 19. Aug. 1820, als Ouvertüre zu „Rosamunde" gedient hat. Die Handschrift umfaßt 32 Blätter in querfolio, 63 von Schuberts zierlicher Handschrift bedeckte Seiten. Die Echtheit des Ms. ist durch Dr. Mandyczewski am 22. Febr. 1898 bezeugt, zu welcher Zeit das Heft wahrscheinlich in die Sammlung Malherbe überging. Im Gegensatz zur Mehrzahl der Stücke unsrer Sammlung ist die Ouvertüre weder datiert noch gezeichnet; man liest an der Spitze von Seite 1 lediglich:

„Andante. Ouvertüre op. 26 Rosamunde" (mit Bleistift: Zauberharfe).

Die Partitur wurde, in 4h. Bearbeitung, 1828 zuerst veröffentlicht.

Die zweite, ebenso wie die dritte Orchester-Handschrift trägt auf dem Umschlag die Bleistiftnotiz:

„Ouvertüre / von / Franz Schubert / : noch unbekannt : / von Ferdinand Schubert: Bruder des Franz / als eine Composition Schuberts verkauft. / Autograph."

Die beiden Ouvertüren scheinen erst zusammengebunden und dann getrennt worden zu sein. Es sind 95 vollbeschriebene Seiten auf 50 Blättern. Malherbe erwarb sie auf einer Auktion von Charavay in Paris. Mandyczewski hat sie am 15. Jan. 1893 beglaubigt. Die erste, Ddur, 51 S., beginnt mit einem Adagio, dem ein All°. spirituoso folgt; sie ist in Serie 21 der G.-A., Nr. 971, S. 23—45 veröffentlicht. Die zweite, Adagio, Allegro vivace, in Bdur, 22 Blätter, ist ebenda S. 1—22 als Nr. 970 gedruckt.

Die Handschrift der Fierabras-Ouvertüre (geschrieben Fierrabras) umfaßt 13 Blätter querfolio, 25 Seiten beschrieben. Die Vorderseite von Blatt 1 dient als Titelseite, man liest da, im Autograph:

„Ouverture / : für das Oper Fierrabras: / fürs Pianoforte zu 4 Händen.
frz. Schubert."

Diese Bearbeitung für 4 Hände ist veröffentlicht in der G.-A., Serie 21, Nr. 7, S. 120—135.

* * *

Die Kammermusik ist nur durch ein Halbdutzend Klavierwerke vertreten. Da ist zunächst die Sonate für Klavier und Arpeggione, dies 6saitige, gambenartige In-

ſtrument, das ein Wiener Inſtrumentenmacher 1823 erfunden hatte. Das Mſ. dieſer Sonate, 12 Blätter querfolio, 23 S. beſchrieben, trägt an der Spitze die Bezeichnung:

„All°. mod°. Sonate Nov. 1824. frz. Schubert
pour arpeggione et piano."

In amoll und Adur geſchrieben, folgt Bl. 5 ein Adagio Edur; Bl. 6 beginnt das Finale Allegretto amoll mit der Coda in Dur.

Aus dem Jahr 1815 ſtammt eine Gruppe von Variationen, deren Handſchrift, 6 Blätter (dazu ein Einſchiebſel von einer halben Seite auf S. 10), den Titel trägt:

„X Variations / pour / le Forte-Piano / composes [sic!] / par / François Schubert / Ecolier de Salieri / premier Maître de la Chapelle imperiale / et royale de Vienne / 1815."

Am Ende der Handſchrift ſteht: „Am 15. Febr. 815. Fine." Beglaubigung durch Mandyczewski vom 19. Juni 1897.

Ein bedeutſames Mſ. von 11 Blättern (20 beſchriebenen Seiten) querfol. iſt betitelt:

„12 Deutſche / ſammt / Coda / für das Piano Forte / von / Franz Schubert / 1815"

und trägt folgende Notiz: „Hrn. Kunſth. Diabelli als ſein rechtmäßiges Eigentum überlaſſen. Ferd. Schubert." Dieſe 12 Deutſchen ſind zum größten Teil in op. 127 (Letzte Walzer) übergegangen, die Diabelli 1830 veröffentlichte. Aber Diabelli (oder ein andrer Verleger) hatte urſprünglich die Abſicht aus dieſen 12 Deutſchen und ihren 12 Trios eine Sammlung von 32 Deutſchen zu machen, wahrſcheinlich unter Hinzufügung von andern Stücken; aus Rotſtiftbemerkungen erſieht man, daß unſer Mſ. dazu 23 Nrn. geliefert hätte. Op. 127 hat ihm aber nur 21 entnommen. Man ſehe die Art der Verwendung, ſamt Angabe der aus anderen Schubertſchen Sammlungen entnommenen Stücke:

Nr. I, Edur wird zu Nr. III von op. 127; das Trio bleibt unveröffentlicht und wird durch Nr. II, Adur, erſetzt (alſo auch Nr. II in op. 127). Das Trio von Nr. II, fismoll, wird op. 18, IX. Nr. III Eisdur ſamt Trio Adur bleibt unveröffentlicht. Nr. IV hmoll ſamt Trio wird op. 127, VII. Nr. V in F ſamt Trio in B (anſtatt As), wird Nr. X; Nr. VI Ddur ſamt Trio Ddur wird Nr. VI; Nr. VII Fdur ſamt Trio Bdur wird Nr. V; Nr. VIII ſamt Trio Bdur wird Nr. XI; Nr. IX Gesdur wird nach Gdur transponiert und bildet mit dem folgenden Trio die Nr. VIII; Nr. X Ddur, ohne Trio, wird Nr. I; Nr. XI ſamt Trio Adur, wird Nr. IV und Nr. III Cdur ſamt Trio wird Nr. IX.

Unſer Mſ. bietet alſo, nach Abzug der für op. 127 verwendeten Stücke, drei unveröffentlichte Teile, das Trio Nr. I und die ganze Nr. III. Im übrigen ſtehen mehrere Nummern in andrer Tonart als in der Ausgabe.

Andre Deutſche finden ſich hinter dem Lied „Raſtloſe Liebe", von dem wir ſpäter ſprechen werden.

Es folgt dann die Handſchrift der Sonate amoll op. 164: 12 Bl. querfolio (24 S.) mit 8 Syſtemen; der Titel einfach:

„Sonate März 1817 frz. Schubert."

Ferner: ein Adagio Edur (2 Bl., 3 fein beſchriebene Seiten). Am Anfang ſteht: „Autographe au Dr. Schneider à Vienne", dann der autographe Titel:

„Adagio. Aprill 1818. Frz. Schubert."*

* S. Nottebohm, Katal. S. 213.

Endlich, ein undatiertes Bruchstück, ein Doppelblatt (4 S.) bietet kleine Walzer oder Ländler (Nrn. 5—12), die anscheinend unveröffentlicht sind: Nr. 5 in Es, Nr. 6 in B, Nr. 7 in Es; Nrn. 8, 9 und 10 in As; Nr. 11 in Es und Nr. 12 in B.

* * *

Der ganze Rest der Sammlung umfaßt nur Vokalwerke, die wir in drei Gruppen teilen: ein Terzett und Quartette; Kirchenmusik; Lieder und lyrische Szenen.

Das Terzett, in D, steht auf einem Blatt querfolio mit 12 Systemen; zu Beginn einfach die Aufschrift:

„Terzetto Im Mai 813."

Der Text beginnt: Dessen Fahne in Donnerstürme wallte,
Dessen Ohren Mordgebrüll umhallte . . .

Dies Terzett, dessen Text von Schiller („Elysium") stammt, steht in der G.-A. Serie 19, Nr. 10.

Das erste der Quartette (a cappella): „Gütigster, Bester" . . . Adagio molto, ist zum 50. Künstler-Jubiläum (16. Juni 1816) komponiert und ist Bestandteil eines kleinen Heftchens von 4 Bl. (8 S.), das außerdem ein Solo mit Klavier enthält: „So gut als Weisheit" in G (2 S.) und einen 3st. Canon in G, moderato. Der Titel dieser Huldigung für den alten Lehrer, mit besonderer Sorgfalt von einem Spezialisten in solchen Dingen geschrieben, lautet:

„Beytrag / zur Fünfzigsten Jubelfeyer / des Herrn von Salieri / ersten Hof-Kapellmeister in Wien / von seinem Schüler Franz Schubert"

Das Ms., von Malherbe bei Charavay in Paris erworben und von Mandyczewski am 15. Januar 1893 beglaubigt, trägt noch eine anscheinend von Liepmannssohn herrührende Notiz: daß diese kleine Kantate aus 3 Stücken bestehe: 1. einem 4st. MCh., 2. einem Solo mit Klavier, 3. einem Kanon à 3, und daß die Sorgfalt der Niederschrift beweise, daß es sich hier um das Dedikationsexemplar selbst handle. In der G.-A. Serie 19, Nr. 5 findet sich auf denselben Text ebenfalls ein 4st. Chor, aber ganz verschieden, mit Klavierbegleitung; weder der Kanon noch das Solo scheinen gedruckt. Also auch hier ein unpubliziertes Werk.

Das zweite Quartett, mit Klavierbegleitung, 2 Bl. querfolio mit 10 Systemen, ist am 15. II. 1892 bei Liepmannssohn für 240 fr. 75 gekauft (Nr. 164 des Katalogs), und trägt den Titel:

„Quartetto Jänner 1818."

Es ist das Quartett „Wer Lebenslust". Im März 1893 erwarb Malherbe um 125 fr. auch die „Reinschrift der Stimmen mit vollem Texte" (4 Bl. querfolio, Sop. I, II, Ten., Basso) und einen Abzug mit Korrekturen, der für die Herstellung der G.-A., Serie 17, Nr. 13 (1892) gedient hatte.

Das letzte Quartett, auf 4 Bl. querfolio mit 14 Systemen geschrieben, ist das „Frühlingslied" für Männerchor in Ddur op. 16, I, erschienen 1823. Der Titel lautet:

„Frühlingsgesang. Von fr. v. Schober 1822
frz. Schubert Mia."

Stimmen: 2 Tenöre und 2 Bässe und Klavier. Von Mandyczewski beglaubigt 15. Januar 1893. Zwei kleine Abweichungen zwischen G.-A. (Serie 16, Nr. 31) und Handschrift sind zu bemerken; diese trägt als Tempovorschrift: „Etwas geschwind" anstatt „Etwas lebhaft", und weist Klavierbegleitung auf, die der G.-A. fehlt, mit einem Vorspiel von zwei Takten. Auf dem Umschlag, von fremder Hand:

„Frühlingsgesang / Von Franz v. Schober / Männerchor mit Klavier von / Franz Schubert / Originalhandschrift."

* * *

An Kirchenmusik sind nur drei Stücke vorhanden. Da ist zunächst das Offertorium Tres sunt in A, Allegro moderato (10 Bl. querfolio, 12 Systeme, 16 beschriebene Seiten), mit folgendem Titel auf dem Umschlag:

„Offertorio / 4 Voci / 2 Violini 2 oboi / 2 Clarinetti 2 Fagotti / 2 Tromboni / Viole / Organo e Basso / Composto del Frz. Schubert mia / 1815."

Über den Noten selbst steht: Offertorium / Tres sunt. All°. Mod°. maestoso. Den 10. Aprill 815" und ganz am Ende: „Fine / den 11. Aprill 815." Malherbe erwarb die Handschrift am 11. Nov. 1895 um 543 fr. 75 in Berlin. Beglaubigung durch Mandyczewski am 19. Juni 1897. G.-A. Serie 14, Nr. 4.

Es folgt ein 4st. Tantum ergo D dur, mit Orchester und Orgel, 6 Bl. in folio mit 16 Systemen, 290×230 mm. An der Spitze steht: „Tantum ergo 20. März 822 Frz. Schubert." G.-A. Serie 14, Nr. 8.

Endlich: eine Arie mit Begleitung der Klarinette, op. 46, undatiert (1816?): Totus in corde langueo amore Dei ardeo, 7 Bl. querfolio, $10^1/_2$ Seiten. Titel: „Aria mit Clarinett-Solo Franz Schubert Mia / für H. Doppler."

Die Arie ist für Sopran Solo; die Begleitung umfaßt außerdem 2 V., 2 Fl., 2 Hörner und Baß. G.-A. Serie 14, Nr. 1, mit dem Datum 1816 und der Widmung: „Ludwig Titze zugeeignet".

* * *

Die Lieder und lyrischen Szenen umfassen natürlich den größten Teil der Sammlung. Die meisten stammen aus den Jahren der größten Fruchtbarkeit Schuberts: 1815—1817. Das älteste Stück ist ein einfaches Blatt, vorn und hinten beschrieben, querfolio, 12 Systeme. Es beginnt Andante, C dur, $^2/_4$ mit den Worten: „Ich saß an einer Tempelhalle, am Musenhayn" . . .; ein Adagio von 2 Takten geht der Wiederkehr des Tempo I^{mo} voraus. Folgt ein Rezit., Tempo presto, f moll, und ein Andante D dur. Dieser Liedentwurf, ins Jahr 1813 (?) verlegt, ist von Mandyczewski 15. Jan. 1893 beglaubigt.

Das zweite Stück, 2 Bl. (4 S.), ist eins von Schuberts berühmtesten Stücken, eine der Fassungen der Kirchenszene aus Faust. Zu Beginn steht:

„Dom. Aus Göthe's Faust Frz. Schubert
Amt. Orgel Gesang.
Gretchen unter vielen Volke
Böser Geist. Dez. 1814."

Der Takt des Vorspiels weicht leicht von der gestochenen Ausgabe ab. Die Begleitung ist im ganzen nur auf einem System untergebracht. Am Ende von Bl. 1 steht nach dem Chor (Dies irae): /: mit aller Stärke: / Tromboni. Augenscheinlich handelt es sich um eine Skizze für ein Orchesterwerk. Am Ende: Finis. Erworben in der Auktion Paar, Berlin 25. März 1893 (Nr. 1618).

Das dritte Stück ist die erste Fassung von „Hektors Abschied" nach Schiller, op. 58, I, Es sind 4 Bl. hochfolio mit 12 Systemen. Zu Beginn steht:

„Langsam. Hektor's Abschied. Am 19. Okt. 1815
Andromache. Frz. Schubert.

Beglaubigt von Mandyczewski 19. Jan. 1897.

Nummer 4, 3 Bl. querfolio mit 12 Systemen, umfaßt die Entwürfe dreier Goethe-Lieder: „An den Mond", „Der Sänger", Der Rattenfänger". Abweichend

von den Ausgaben, fehlen den beiden ersten die Vorspiel-Takte. Die Daten: Aug. 815 und Febr. 815 mit Bleistift. „Der Rattenfänger" steht in G und nicht in A wie in der ersten Ausgabe. (Lief. 47, III).

Nr. 5 ist ein einfaches Blatt (2 S.), auf dessen einer Seite 13 Takte des Liedes „An die Apfelbäume, wo ich Julien erblickte" von Hölty stehen, und zwar von den Worten ab: „Trennung küsse mit Engelskuß (a moll, dann A dur). Auf der Rückseite ein andres Lied von Hölty mit dem Titel:

„Seufzer Den 22 mai 1818 frz. Schubert M pia."

Der Text beginnt: „Die Nachtigall singt überall . . ." Am Schluß dieser beiden Stücke steht jedesmal der Name des Dichters: „Hölty". Gekauft am 5. Juni 1895 um 180 fr., ist dies Blatt von Mandyczewski am 19. Juni 1897 beglaubigt.

Goethe erscheint wieder in der folgenden Nummer (4 Bl. querfolio) mit vier Liedern. Das erste, auf der ersten Seite, drei Doppelzeilen, ist „Der Gott und die Bajadere Aug. 1815"; das zweite, auf der zweiten, der „Nachtgesang" in As (zwei Systeme, danach die vier Textstrophen); das dritte, in F, „Sehnsucht. Sehr langsam mit höchsten Affekt", bedeckt Blatt 2 und ein System steht noch auf Bl. 3. Auf der Umseite von Bl. 3 steht: „Mäßig. Mignon"; und zwar in A, nicht in F wie in der Original-Ausgabe (Lief. 20). Nach der ersten Strophe „Kennst Du das Land" . . . folgt der Text der zweiten, ohne Noten, am untern Rand der Seite steht dann: „Hierauf folgt die 3te Strophe." Diese beginnt auf der Umseite des letzten Blatts, a moll mit Modulation nach F. Am Ende: „Da Capo: Dahin . . ." (Dies Lied trägt in der G.-A., Serie 20, Nr. 168, das Datum 23. Okt. 1815). Beglaubigt von Mandyczewski im Februar 1899.

Die siebente Nummer, auf Klopstocks Dichtung „Cidli, du weineſt", hat wie in den Werken des Dichters den Titel „Furcht des Geliebten. Den 12. Sept. 1815". Sie ist ein einfaches Blatt mit nur 8 Takten. Die 2. Strophe folgt im Text nach den Noten. Die Handschrift, von Mandyczewski am 15. Jan. 1893 beglaubigt, muß aus einer italienischen Sammlung stammen; das zeigt folgende Notiz:

„Nr. 6
Nr. 125 Originale
di
Francesco Schubert
Compositore a Vienna
Nato 31 Januario 1797 † 19 Novembre 1828."

Die folgende Nummer (8 Bl., 16 beschriebene Seiten) ist eine Dichtung Ossians, datiert und signiert:

„Loda's Gespenst Den 17 jänner 1816
frz. Schubert Mia."

Fast alle Textworte sind, nicht von der Hand Schuberts, durchstrichen — wahrscheinlich in der Zeit des Stichs — und über den Takten wieder übergeschrieben. Am Ende sind auch 5 Takte Nachspiel, vor der Bemerkung Finis durchstrichen. Die G.-A. (Serie 20, Nr. 144) datiert diese Komposition mit Febr. 1815. Ist unser Mſ. vielleicht nur eine Kopie von Schuberts Hand?

Nach Ossian, Aeschylus, übersetzt von Mayrhofer. Diese beiden Blätter, von denen nur $2\frac{1}{2}$ Seiten beschriebeu sind, hat Malherbe in der Auktion Paar, Berlin 25. März 1893 (Nr. 1719) erworben; Mandyczewskis Beglaubigung: 8. Juni 1893. Der Titel des Stückes (in As) lautet:

„Mäßig geschwind. Fragment aus dem Äschylos Juny 1816
frz. Schubert."

Am Schluß hatte Schubert den Titel eines andern Lieds: „Das war ich" angedeutet,

den er durchstrichen hat; das Papier blieb leer. Wollte er vielleicht das Lied auf diesen Text vom 26. März 1815 kopieren?

Die 10. Nummer ist ein bloßes Blatt in Folio mit der Notiz auf der 1. Seite:

„Aus Diego Manazares Den 30 July 1816
Schlechta
frz. Schubert."

und auf der 2.: „Heimweh Hell July 1816
frz. Schubert."

Das erste dieser kleinen Stücke steht in As und beginnt: „Wo irrst du durch einsame Schatten der Nacht." Das zweite, das eine Randnotiz mit dem Gasteiner „Heimweh" irrtümlich identifiziert (op. 79, I, Text von Pyrker), beginnt „langsam", in F: „Oft einsam stiller Stunden . . ." (G.-A. Ser. 20, Nr. 142).

Zwei Dichtungen von Jacobi füllen das folgende Blatt (2 S. querfolio). Auf der ersten Seite steht:

„mäßig Trauer der Liebe Jacobi August 1816
frz. Schubert Mia."

Auf der zweiten:

„Schreitend Die Perle Jacobi frz. Schubert Mia
August 1816."

Der Meister hat die weiteren Strophen dem Notentext hinzugefügt. Diese beiden kleinen Lieder, die die Nr. 247 und 248 der G.-A. tragen, sind von Mandyczewski am 19. Juni 1897 beglaubigt.

Nr. 12 ist eine neue Version von Mignons Lied:

„Sehnsucht Mignon Sept. 1816. Schubert."

Sie steht in amoll, $^2/_4$, skizziert auf einer Seite; 5 Systeme zu drei Takten und eins zu zwei (das mit der Hand gezogen ist, ganz am untern Rand. Das Autograph ist bei Charavay in Paris am 8. Juni 1900 um 430 fr. erworben.

Das erste der zwei Blätter von Nr. 13 (10 Takte) ist das kleine Lied im Schweizer Dialekt,

„Schweitzer Lied. Göthe:
„Uf'm Bergli Bin i' g'sässe" März 1817 frz. Schubert."

das zweite: „Liebhaber in allen Gestalten Mai 1817 frz. Schubert."

Endlich, Blatt 2, S. 2, ein drittes Lied „Der Goldschmiedsgeselle (Göthe)" — in der G.-A. Nrn. 121, 120 und 122, Serie 20.

Aus dem gleichen Jahr stammen die folgenden vier Bl. hochfolio, 7 S. und ein System auf der 8.; Titel:

„Antigone. Mayrhofer März 1817. frz. Schubert Mia."

Erworben in der Auktion Cohen (Samml. Bamberg) in Berlin, 21. Mai 1894, um 575 fr.; Beglaubigung durch Mandyczewski 5. Aug. 1894.

Nr. 15, noch wertvoller, umfaßt 10 Bl. querfolio mit 12 Systemen (19 1/2 beschriebene Seiten). Es ist Lied Nr. 319 der G.-A.

„Uranien's flucht Mayrhofer Aprill 1817
frz. Schubert."

„Abschied" (Nr. 16) ist eine Abschrift in kleinem Format (190×120) 3mal 2 Systeme, mit der Hand gezogen, wahrscheinlich als Geschenk bestimmt. Auf der 1. S. steht: „Mäßig. Abschied" und der Notentext. Auf der Umseite die 2.—4. Strophe, ohne Musik, und das Datum: „Wien den 24. April 1817. frz. Schubert mia." Dies „Lebe wohl", dessen Text von Schubert stammt, ist zuerst in Lieferung 29, IV des Nachlasses (G.-A. Ser. 20, Nr. 251) veröffentlicht worden.

Die folgende Nummer, in As, ist ein Blatt querfolio mit 12 Systemen, und enthält den Beginn des Lieds „Der Knabe in der Wiege" („Er schläft so süß") mit folgendem Titel:

„Etwas bewegt. Wiegenlied Nov. 1817 Franz Schubert."

Sie stammt aus der Auktion Paar, Berlin 25. März 1893. Nr. 1620; Mandyczewski hat sie beglaubigt.

Nr. 18 ist eine zweite Fassung, in cmoll, von op. 88, II. Querfolio, 12 Systeme, beschrieben nur eine Seite. Titel:

„Langsam. Thekla / : eine Geisterstimme : / Nov. 1815 frz. Schubert."

2mal 18 Takte, die zweite Strophe folgt nach dem dritten System des Notentextes.

Nr. 19 ist eine Abschrift auf einem Blatt mit Goldschnitt, kleines Format (160×110 mm), ähnlich wie Nr. 16, und in einem Umschlag mit der Aufschrift: „Sehr wertvolles Ms." Titel: „Etwas bewegt. An die Musik. Gedicht von Fr. v. Schober." Textanfang: „Du holde Kunst"; die 2. Strophe unter der ersten, im Notentext. Am Ende: „Franz Schubert Mia." Dies reizende Ms., im April 1906 um 500 fr. von Malherbe bei Liepmannssohn erworben, scheint a. d. J. 1817 zu stammen.

Vier Jahre trennen es von dem folgendem, wahrscheinlich auch eine Abschrift, auf 4 Bl. querfolio — eins der berühmtesten Lieder Schuberts. Auf der 1. Seite der Titel:

„Rastlose Liebe / von Goethe / Musik von Fr. Schubert / März 1821.
Geschenk der Madame / Schröder Devrient / 1841. Schönstein.

Diese Abschrift aus dem Besitz der berühmten Bühnensängerin hat das Besondre, daß das Lied in D anstatt in E steht; es füllt 6 S. Auf der 7. steht: „Deutsche für . . ." und die durchstrichenen Worte: „die Comtesse Caroline". Dann folgen 16 Takte in Asdur. Das untere Stück des letzten Blatts ist weggeschnitten. Briefe von Mandyczewski und Liepmannssohn sind beigefügt; der letztere spricht die Vermutung aus, daß Schubert die Transposition vor oder während seines Aufenthalts bei den Esterházy für Baron Schönstein angefertigt hat; und daß die beiden Walzer in op. 18 veröffentlicht sind, mit kleinen Varianten, abgesehen davon, daß der erste bei der Veröffentlichung von esmoll nach Emoll transponiert ist.

Die 21. und letzte Nummer, 2 Bl. querfolio mit 16 Systemen, stammt aus dem Jahr 1825. Links oben steht: „Fr. Schubert's Nachlaß, 7tes Heft." Dann, autograph: „Etwas geschwind. Des Sängers Habe von Schlechta. Febr. 1825. frz. Schubert Mia." G.-A. Ser. 20, Nr. 466.

* * *

Diese 450 Seiten von Schubert, von Malherbe sorglich gesammelt, sind nur ein kleiner Bruchteil seines Riesenwerks, das ja nach Groves Verzeichnis nicht weniger als etwa 1000 Stücke umfaßt. Fast alle sind für die G.-A. verwertet, immerhin: ein paar ungedruckte oder vom Druck abweichende Stücke sind darunter, bes. die Walzer, Deutschen, Ländler und wahrscheinlich das Widmungsstück für Salieri. Mehrere unter diesen Blättern sind Skizzen, erste Entwürfe: andere bloße Abschriften, oder Transpositionen, wie Schubert sie für Künstler oder Freunde wohl anfertigte. Auch diese Sammlung gibt Kunde von der verschwenderischen Schaffenskraft des Wiener Meisters.

[Übersetzt von Alfred Einstein.]

Bemerkungen gelegentlich des 16. Deutschen Bachfestes in Kassel

Von

Willi Schmid, München

Die Bachfeste der Neuen Bachgesellschaft haben weniger wie andere Musikfeste es nötig, ihren Sinn und ihre Berechtigung zu verteidigen. Die Einwände gegen die Musikfeste überhaupt und gegen ihren Mißbrauch durch die Praxis der letzten Jahre gelten allerdings in etwa auch für sie. Die Musikfeste, deren Form eine typische Einrichtung des 19. Jahrhunderts, deren Einschätzung als edelster Teil unseres Konzertlebens noch seit Mendelssohn wirksam ist, haben heutzutage ihren soziologischen Wert neu zu erweisen. Auch die Bachfeste haben sich der Durchschnittsform solcher Veranstaltungen zu sehr angeglichen. War schon das Berliner und das Münchner Bachfest symptomatisch für die Reformbedürftigkeit der Einrichtung, so konnte Anlage und Durchführung des Kasseler Bachfestes[1] die inneren Schwierigkeiten ebensowenig verdecken, die einem solchen Unternehmen aus sich selbst heraus entstehen. Dem Berichterstatter, der an dieser Stelle einige Anmerkungen dazu vorlegt, möge zugestanden werden, sich sine ira et studio offen mitzuteilen. Jegliche Kritik als Selbstzweck liegt ihm fern. Handelt es sich doch in diesem Falle um nicht mehr und nicht weniger als um einen der wichtigsten und edelsten Faktoren in unserm deutschen Musikleben, um eine Quelle geistiger Kraft, deren Reinheit durch keine Trübung verdunkelt werden darf.

---

[1] Bach traf — eine kleine historische Reminiszenz — genau 196 Jahre vor dem Bachfest, am 21. September 1732 nach Ausweis der „Casselischen Zeitung von Polizey-, Commercien und anderen dem Publico dienlichen Sachen" dort ein.

Zur Ergänzung der Spittaschen Ausführungen in seinem „Bach" I, Anhang A, Nr. 25 seien folgende Angaben (Kasseler Wochenschau Nr. 20 vom 16. Sept. 1928) wiederholt. Der betreffende Bericht aus der „Casselischen Zeitung ..." vom 22. September 1732 lautet: „Es ist die im hiesigen Stifft St. Martini, oder der sogenannten großen Kirche große und kostbare Orgel, woran bey nahe 3 Jahr gearbeitet, endlich durch den Orgelbauer Herrn Nicolaus Becker von Mühlhausen nach heutiger Art eingerichtet und zu seiner perfection gebracht worden. Nachdem dann nun dieses Werck auff hohen obrigkeitlichen Befehl durch den berühmbten Organisten und Music-Directorem Herr Bach von Leipzig unter Zuziehung des hiesigen Hoff- und Stadt-Organisten Herrn Karl Möller examinieret werden wird, in ohngezweifelter Hoffnung, daß solche die gewünschte probe erhält, so soll diesem selbige künfftigen Sonntag geliebts Gott in öffentlicher Versammlunge vollkommen gespielet und mit einer musikalischen Harmonie inauguriret werden. Man wünschet, daß so thanes, zur Ehre Gottes gereichendes Werck der ganzen Gemeinde und einem jeden und ins besondere zur auffmunterung gereichen werde". Auf Bachs Anordnung wurden die Bälge der Orgel tiefer gelegt. In den Archivalien des Stadtbauamts der Residenz Cassel findet sich in der „Rechnung über Einnahme und Ausgabe gelt, bey Verferttigung der Orgell in hiesiger St. Martini, unter der direction des Bürgermeisters Herrn Lt. Hartmanns, welche verfertiget annis 1730, 1731 et 1732 ..." die Spezifizierung der an Bach gezahlten Gelder, Honorar, Reisegeld und Unkosten für einen achttägigen Aufenthalt, in die sich der Stiftskirchenkasten, der Stadt-Gotteskasten und die Stadtkämmerei zu teilen hatten. S. 80 und 81 des Archivs findet sich die Aufrechnung mit folgendem Wortlaut: „Ausgabe Geldt Extra ordinaire dem Kapellmeister Hern. Bach von Leipzig, welcher das orgelwerck examiniret auch probiret hat, seindt 50 Thlr. zum praesent und 26 Thlr Reysse-Kosten accordiret worden, welche demselben nach befehl und quittung ... bezahlt seindt. Nr. 211 ... 76 Thlr — alb. — hl. — — Ausgabe Geldt Extra ordinaire Zehrungskosten, dem Capellmeister Hn. Bach et uxori alhier die Zeit über sie logiret, an Hn. Holtzschue nach befehl und quittunge ... bezahlt. Nr. 212 84 Thlr. —". Hierzu werden noch aufgeführt: 2 Thlr. 12 alb. für die „Porteurs", die Hn. Bach auf 25 Gängen getragen, sowie 1 Thlr. für den Diener, der ihm während der 8 Tage aufgewartet.

Der Einwand gegen die nachgerade übermäßige äußere Ausdehnung des Festes, gegen die Übersetzung mit Darbietungen und Veranstaltungen, gegen die Akzentverschiebung von der Qualität zur Quantität hin, hat, seit längerer Zeit schon verschiedentlich formuliert, wenigstens in Kassel noch keine Veränderung gebracht. Doch gab Geheimrat Smend, der verdiente Vorsitzende der Neuen Bachgesellschaft, in der Mitgliederversammlung bekannt, daß man schon mit dem nächsten Bachfest in Leipzig den äußeren Rahmen wesentlich beschränken wolle, daß man weiterhin ab 1930 die großen Bachfeste nurmehr in zweijährigem Wechsel abzuhalten gedenke. Prof. Max Schneider-Halle, der an Stelle des zum stellvertretenden Vorsitzenden gewählten Prof. Siegfried Ochs-Berlin in die Vorstandschaft eintrat, sprach dann über das Thema „Heinrich Schütz und wir". Die schöne, weil ganz lebendige Rede, brachte zum engeren Thema relativ Weniges, ganz Wichtiges aber über unser Verhältnis zu alter Musik überhaupt. Mit erfrischender Deutlichkeit wurde auf alle wunden Punkte hingewiesen. Wenn Schneider warnt, keine unmöglichen Voraussetzungen für das Wesen der alten Musik zu schaffen, wenn er eindringlich auf die Verschiedenheiten des Klangbildes bei Schütz und Bach hinweist, wenn er darauf hinweist, daß man in der Aufführungspraxis nun nicht alles nach dem 18. Jahrhundert zurecht machen dürfe — so mag man diesen Gedankengängen, die ja hoffentlich im nächsten Bachjahrbuch gedruckt vorliegen werden, nur weiteste Verbreitung und Beherzigung wünschen. Besonders dankbar wird man Max Schneider dafür sein müssen, daß er mit aller Entschiedenheit für das neue Verhältnis der Jugend, für ihre ungestüme und spontane Bewegung zur alten Musik hin so warme, trotz fachlicher Einwände dieser lebendigen Idee verbundene Worte fand. Seine Kritik wie seine vorwärts weisenden Ideen mag sich die Neue Bachgesellschaft vor allem zu eigen machen. Die Gefahr der Überalterung besteht. Sie zu bannen ist immer die rechte Zeit.

Man hatte einen ganzen Abend Heinrich Schütz gewidmet. In der besten Absicht und mit dem besten Willen. Aber statt einer Stunde geistlicher Abendmusik mit der Konzentration auf eines von Schützens großen Werken wurde das Ganze ein Monstrekonzert, die Martinskirche zum Konzertsaal. Es ist eine Binsenwahrheit, daß die Schützsche Musik des Wortes, der rein physischen Wirkungen, der Massierung entraten kann, ja, daß solche Äußerlichkeiten sie entstellen und gefährden. Der Kasseler Lehrergesangverein unter Dr. Robert Laugs tat, wie auch später, sein Bestes. Daß es kein Schütz wurde, weder das deutsche Magnificat, noch die Matthäuspassion, noch die musikalischen Exequien auf Heinrich Postumus von Reuß in Georg Schumanns zu modernisierender, expressiver Bearbeitung, daraus darf man dem trefflichen Musiker Laugs und dem eifrigen Chor keinen Vorwurf machen: es ist die Einstellung des 19. Jahrhunderts, die eben hier wirksam ist. Mit solchen Voraussetzungen an Schütz heranzutreten, schafft Mißverständnisse über Mißverständnisse. Die strenge und innige Welt, der einfach-erhabene, geistige Raum der größten aller deutschen Totenmessen bedarf einer so spezifischen inneren Haltung und Sammlung, einer so konzentrierten seelischen Anspannung, wie sie eben beim Konzertieren in dieser Form notwendig ausgeschlossen sein muß. Ein anderes: wenn man vom Wort ausgeht, so wäre es unmöglich, kurz hintereinander am gleichen Abend zwei verschiedene Vertonungen des Magnificats, die mehr subjektiv musikalische für Alt und Instrumente aus den Symphoniae sacrae von 1629 und die in ihrer schier abstrakten Geistigkeit so unendlich erschütternde doppelchörige Komposition des Greises von 1671 zu singen und zu hören, wäre es unmöglich, nach der deutschen Begräbnis-Missa noch etwas anderes überhaupt zu bringen. Der liturgische Charakter der Schützischen „Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilands Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Matthäus" macht ihre beliebige Verwendung innerhalb des Kirchenjahres zu einer vom Sinn des Werks nicht berührten geistigen Harmlosigkeit. Wenn irgendwo, dann handelt es sich hier nicht bloß um Musik. Zur Interpretationsfrage sei übrigens noch bemerkt, daß man dem Schützischen Klangbild durch bloße Lautheit, durch physische Wirkung oder durch bloße Äußerlichkeit in der Verteilung der typischen

Polydynamik und Polyphonie auf den Raum nicht beikommt. Andrerseits kann es auch keine asketische Klangenthaltsamkeit allein tun. Die oft noch venezianische Klangpracht von Schütz hat allerdings mit sinnlich-dekorativen Wirkungen im Stil des vorigen Jahrhunderts nichts zu tun.

Der vokale Teil des Kasseler Bachfestes brachte außer der h moll-Messe eine ganze Reihe von Kantaten. Die Gegensätzlichkeit der verschiedenen, innerhalb unserer Zeit und auf engem Raume sich stoßenden Interpretationsmöglichkeiten wurde sehr klar dadurch, daß, nicht im eigentlichen Rahmen des Festes, sondern einen Tag zuvor die Kasseler Singgemeinde unter Konrad Ameln in einer Abendmusik vierstimmige Bachsche Choralsätze sang, zu denen Hermann Keller-Stuttgart (auf der herzlich schlechten Orgel der Martinskirche) aus dem von ihm herausgegebenen Orgelbüchlein Bachs Choräle spielte. Abgesehen von der zu langen und dadurch monotonen Ausdehnung auf das ganze Kirchenjahr, spürte man hinter dem manchmal zu ängstlichen Purismus, der nazarenischen Zurückhaltung der jungen Schar das neue, unmittelbarere, wenn man will religiösere Verhältnis zu Bach. Man vergleiche damit die h moll-Messe des Lehrergesangvereins unter Laugs. Die typische Lehrergesangvereins-Aufführung, in ihrer Art ausgezeichnet, wie sie das vergangene Jahrhundert entwickelt hat, à la Robert Franz, ohne Verhältnis zwischen dem mächtigen Chor und dem Orchester, massiv, zäh und schwerflüssig, auch dort ausdrucksüberladen, wo das Liniengefüge für sich selber spricht. Wenn das schier überall in Dentschland noch so ist — und es gibt wenige deutsche Chöre und Chorleiter, die aus diesem Zustand herauswollen, — so ist daran, dadurch daß sie dies zuläßt, die Neue Bachgesellschaft zu ihrem Teil mit schuld. Ihre Erziehungsarbeit hat, ohne Rücksicht auf das Maß der äußeren Wirkung oder des Zulaufs hier bewußt einzusetzen. Ihre führenden Männer müssen endlich eine Entscheidung treffen. Der innere Sieg der sogenannten historischen Bach-Interpretation, d. h. der einzig richtigen im Sinne des 18. Jahrhundert, ex mente autoris, muß durch und mit der Neuen Bachgesellschaft zu einem allgemein gültigen gemacht werden. Wieviel lebendiger, unmittelbarer, zeitnaher und dadurch um wievieles wirksamer, nicht im Sinn einer äußeren Wirkung, sondern einer inneren erzieherischen Formung und Bildung, diese Art Bachpflege sein wird, kann garnicht ernsthaft angezweifelt werden. Sie kommt ja auch, und das muß nicht zuletzt nachdrücklich erwogen werden, aus einer anderen Einstellung zu Bach. Es kann sich ja nicht mehr bloß um Musik, selbst um die Bachsche Musik handeln. Je inniger und klarer man Bachs Persönlichkeit umfaßt, desto wahrer geht man an sein Werk heran. Wir können eben nicht mehr — und das ist ja gerade innerhalb der Neuen Bachgesellschaft schon zu einer Selbstverständlichkeit geworden — rein musikalisch, rein artistisch-ästhetisch an Bach herantreten. Es verbietet sich andrerseits ein sentimentales, subjektiv-gefühlsmäßiges Verhältnis. Nach Zufall von Neigung und Vermögen, nach Geschmacksrücksichten wählerisch in den Kantaten Bachs herumzusuchen, um sie dann für eine konzertmäßige Aufführung zu präparieren, kann nicht Sinn und Aufgabe eines Bachfestes und einer Bachgesellschaft sein. Wenigstens der Versuch einer ungefähren Einordnung in das Kirchenjahr, der Wiederherstellung der liturgischen Beziehungen muß gemacht werden. Die allmähliche konsequente Erschließung der Bachschen Kantaten- und Motettenwelt muß für unsere Zeit, unabhängig vom vorigen Jahrhundert, neu geleistet werden. (Für Dirigenten und Sänger haben wohl Charles Sanford Terrys Angaben in seinem Werk über die Bachschen Kantaten mit der bequemen Möglichkeit des Kennenlernens der entsprechenden liturgischen Umrahmungen und der Rekonstruktion der Leipziger Liturgie der Zeit doch vielleicht mehr Sinn und eine zeitgemäßere Bedeutung als ihnen Arnold Schering im Bachjahrbuch 1926 zuspricht.) Die Ergebnisse der Straubeschen Chorerziehung, der Landshoffschen praktischen Arbeit um den Bachschen Vokalstil müssen zum Allgemeingut gemacht werden.

Innerhalb dreier Tage waren nicht weniger als neun Kantaten eingeordnet worden. Laugs brachte mit dem Lehrergesangverein die Kantaten „Brich dem Hungrigen dein Brot", „Wie schön leuchtet der Morgenstern", „Der Himmel lacht, die Erde jubi-

lieret", „Herr, gehe nicht ins Gericht" und „Nun ist das Heil und die Kraft" mit vieler äußerer Wirkung. Gerade die Wiedergabe von „Nun ist das Heil und die Kraft" ist ein Exempel für die ausdrucksmäßige, im Sinne etwa von Brahms forcierte Überlastung mit Wirkungselementen. Die eigentümliche Geradheit, die geistige Stärke, die innere Kraft dieses herrlichen Glaubensbekenntnisses hat ein Auftrumpfen mit äußerlicher Massivität der Mittel nicht nötig. Man verwechselt oft die Intensität des gesanglichen Ausdrucks, die beredte plastische Formung der Linien und des polyphonen Aufbaus mit klanglicher Überladung und Beschwerung, die denn auch dann gerade das Gegenteil, nämlich Vergröberung und Undeutlichkeit zuwege bringt. Ein weiterer Mißstand begünstigt das: die viel zu großen Konzerträume fordern zur Übertreibung heraus. Die Alt-Solokantate „Widerstehe doch der Sünde" sang Paula Lindberg mit instrumentaler Stilistik, Lotte Leonard formte die überströmend freudige Weltlichkeit der Solokantate „O holder Tag, erwünschte Zeit" zu einem unvergleichlichen Belcanto-Erlebnis. Hier an diesem Grenzgebiet wird die ungeheure geistig umfassende Weite der Bachschen Musik besonders deutlich; man kommt solchen Werken Bachs eben nur mit höchster Artistik, nicht mit bloßer treuherziger Biederkeit bei: es ist der Schuß Übernationalität, der Bach im Blut liegt, der es auch ermöglicht, daß Romanen, etwa Franzosen, diese Dinge gut interpretieren können. Im Festgottesdienst in der Martinskirche, dessen Dauer die Erinnerung an Bachsche Zeiten wachrief, sang der Oratorienverein unter Karl Hallwachs. Unter den vielen Solisten — wie sehr fehlt es uns an einem einheitlichen deutschen Gesangsstil! — von unterschiedlicher technischer und musikalischer Bedeutung seien von den Sängern noch van Tulder und Bockelmann genannt.

Die Wiedergabe Bachscher Instrumentalmusik hat mit der der Vokalmusik nicht nur den selbstverständlichen Grundsatz, daß Ton-Qualität vor Quantität geht, gemein, die Rückwendung zu den alten Instrumenten kennzeichnet auch das gleichermaßen veränderte Verhältnis zum Wesen des Klangs. Das Kantable erscheint uns in einem neuen Licht. Nicht der große, der ausdrucksgeladene, der emphatische, redende Ton, nicht das Belasten der Linie mit Einzelnüancen gibt das nötige klangliche Tonsubstrat. Der Verderb des schönen Streichertones, des schwingenden, runden, klaren und tragenden Belcanto-Tones durch die Romantik herrscht heute weithin immer noch in unseren Orchestern und bei unseren Künstlern. Unsere Besetzung des Bachschen Orchesters ist noch immer vom romantischen Klangtyp her beeinflußt. So wesentliche Erkenntnisse der Musikwissenschaft, wie sie in der Besetzungsfrage längst gewonnen wurden, müssen gerade durch die Arbeit der Neuen Bachgesellschaft in die Praxis übertragen werden. (Ich verweise in diesem Zusammenhang nur etwa auf die besonders aufschlußreichen und geistvollen Ausführungen Arnold Scherings über „Historische und nationale Klangstile" im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1927.)

Die Doppeltgerichtheit unserer Bachpflege war auch diesmal wieder deutlich. Man spielte Klavier und Cembalo friedlich nebeneinander, leider auch sogar die dmoll- und Cdur-Konzerte für 3 Cembali auf Flügeln; besetzte den Instrumentalkörper im Verhältnis entweder zu stark (Kunst der Fuge) oder zu schwach (Kantaten). Günther Ramin hatte bei seiner an sich prachtvollen Wiedergabe verschiedener Orgelwerke mit einer gänzlich unbachischen Konzertorgel zu kämpfen, Carl Flesch zeigte den Übergang von Virtuosität zur Sachlichkeit. Eine wesentliche Erkenntnis der letzten Bachfeste wurde wieder bestärkt: die stilistische Entfremdung der Dirigenten und Orchester vom Bachstil. Unsere Streichererziehung mit ihren beiden Ausgangspunkten, dem Virtuosen und dem Orchestralen, mit der Sucht nach dem großen Ton, mit ihrer Übersteigerung des Konzertanten und Theatralisch-Dramatischen macht auch den durchschnittlich hochstehenden Orchesterkörper noch lange nicht zur Interpretation von alter Musik geeignet. Ebensosehr als bei der Tongebung macht sich das mangelnde Stilgefühl bei der Phrasierung und Artikulierung bemerkbar. Unsere bisherigen Bearbeitungen Bachs lassen diesen wesentlichsten Punkt unberücksichtigt und verlegen das Schwergewicht vollkommen auf die Dynamik. Interessant waren die Gegensätze in der Be-

zeichnung des Musikalischen Opfers (Neyses) und der Kunst der Fuge (Graeser). Während Graeser des Guten zuviel tut, d. h. die Artikulation bis in die kleinsten Teilglieder deutlich macht, tut Neyses, ähnlich wie H. David, überhaupt nichts. Nun ist es freilich vom höchsten Standpunkt aus richtig zu sagen: „ich mache grundsätzlich keine Interpretations-Andeutungen, denn wer nicht im Stil drin ist, soll eben überhaupt nicht interpretieren". Praktisch könnten dann, wenn man diesen Standpunkt rigoros und ehrlich durchführt, vielleicht ein paar hundert Streicher in ganz Deutschland in Frage kommen. Aus erzieherischen Gründen heraus kann einstweilen eine Spielhilfen-Angabe (mehr will ja keine sog. Bearbeitung sein, sobald sie mit Verantwortungsbewußtsein gemacht ist), unmöglich entbehrt werden. Die Crux der Erlebnis-Übertragung durch Zeichen besteht natürlich gerade bei der Bachschen Musik in besonderem Maße. Die modernen Zeichen sind, das ist eine große Gefahr, auf die z. B. R. Steglich (ZfM X, 11/12, S. 634) sehr richtig nachdrücklichst verweist, fast alle mißverständlich. Weiterhin: bei den Bachschen Instrumentalwerken ist das subjektive „Erlebnis" des Dirigenten gar nicht wichtig. Erwachsen aus der Kammermusik, bei der man ja auch keinen Dirigenten kennt, muß auch ein Werk wie das „Musikalische Opfer" des taktierenden Führers entraten und der eigenen Initiative der Spieler mit kleinen Spielhilfen des jeweiligen Maestro an der Geige oder am Cembalo überlassen bleiben können.

Die Neysessche Ausgabe des Musikalischen Opfers reiht die Abfolge anders als H. David. Man muß Alfred Heuß beistimmen, wenn er gelegentlich seiner Einführung in die Kunst der Fuge davor warnt, der Anordnungsfrage allzu übertriebene Bedeutung beizumessen. Sicher besteht gerade beim Musikalischen Opfer kein innerer Zwang zur formalen zyklischen Aneinanderreihung. Deshalb erscheinen mehrere Anordnungen durchaus möglich und gleichberechtigt. Die kammermusikalische Instrumentation allerdings — Neyses geht hier nicht immer sehr logisch zu Werke — ist eine Frage für sich, auf die weiterhin noch zurück zu kommen ist. Schwierigkeit macht die Stellung des Trios. Offenbar hat weder David, der es in den Mittelpunkt stellt, noch Neyses, der es zum Schluß bringt, recht. Es ist wohl besser, das Trio aus einer zyklischen Aufführung des Musikalischen Opfers seiner anderen formalen und inneren Haltung halber herauszunehmen.

Über die Kunst der Fuge, die in Kassel zum erstenmal im Rahmen eines Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft in der Graeserschen Realisation erschien, kann hier nur mehr kursorisch gehandelt werden. Hans David hat in einem philologisch höchst sorgfältigen Aufsatz im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1927 den von Graeser und Rietsch (Bachjahrbuch 1926) angeschnittenen Fragenkomplex in neue Beleuchtung gerückt. Man wird eine zusammenfassende Behandlung der vielen einschlägigen noch ungelösten und neu auftauchenden Fragen wohl in nächster Zeit vorzunehmen haben. Hier nur einige Gedanken zum Problem der klanglichen Realisation überhaupt. Keine klangliche Realisation der Kunst der Fuge kann Endgültiges geben, keine kann mehr Recht für sich in Anspruch nehmen als das eines Annäherungswertes. Das Ignoramus muß hier offen ausgesprochen werden. Alle Instrumentationsbegründungen haben deshalb nur subjektiven Wert. Graeser hat die Gefahr, vom Standpunkt des Klanglichen allein, des Ästhetischen, ja der Wirkung aus an die Kunst der Fuge heranzutreten, mehr vermieden als das nach den vergröbernden durchschnittlichen Aufführungen den Anschein hat. Eine mehr kammermusikalische Grundhaltung entspricht der Größe des Werks schon deswegen mehr, weil es so der Gefahr der konzertmäßigen Wiedergabe im Stil des 19. Jahrhunderts mehr entrückt wäre. Graesers an sich intuitive und prachtvolle Leistung ist durch die zeitbedingte Art unserer gegenwärtigen Bachpflege leider allen Mißverständnissen, Entstellungen und Fälschungen genau so ausgesetzt, als jede andere Bearbeitung, die an sich für einen bestimmten Zweck, einen bestimmten Kreis Sinn hat (man denke an Rheinberger-Regers Bearbeitung der Goldberg-Variationen, Busonis Klavierübertragung von Orgelwerken, Schönbergs Instrumentierung von Choralvorspielen usw.) Graeser geht in seiner letzten Instrumen-

tation von einer konsequenten Idee, nämlich der Darstellung von der Orgel her und ihrer Übertragung auf das Orchester aus. Die Art der Durchführung trägt romantische Züge, insofern als das Prinzip der Klangverschmelzung (vgl. dazu Arnold Schering in der oben angezogenen Studie, Jahrbuch Peters 1927, passim) vorherrscht. H. Davids Realisation, abgesehen von ihrer verschiedenen Anordnung, geht der Graefers gegenüber vom Prinzip des gespaltenen, disparaten Klangs aus, das in der Instrumentierung bis zur letzten Konsequenz verfolgt wird. Dagegen ließe sich einwenden, daß man Bachs Instrumentalklang durchaus nicht ohne weiteres mit dem des frühen oder des Hochbarocks identifizieren darf, daß des weiteren eine konsequent durchgeführte schiedliche Aufteilung der realen Stimmen an Instrumente verschiedener Klanggruppen ein Bach fremdes, wenn man will modisches Gegenwartsprinzip hereinträgt. Gerade die Schwierigkeiten der Instrumentation und ihrer Begründung scheinen denen recht zu geben, die eine zyklische Aufführung der Kunst der Fuge überhaupt ablehnen. Wiederum muß man zugestehen, daß ein Kollektiv-Erlebnis, eine so einmütige allgemeine Bewegung, wie sie gerade durch den an sich melodramatischen Beschluß der Kunst der Fuge im Sinne Philipp Emanuel Bachs[1] und Graefers mit dem Orgelchoral entsteht, nicht ohne weiteres vom l'art pour l'art-Standpunkt, vom Sachlichkeitsprinzip aus als Barbarei verurteilt werden darf. Die Grenzen sind hier sehr fließend und viel kommt auf die Art der Vermittlung an.

Denn, und damit möge zum Schluß noch einiges zum Sinn der Existenz der Neuen Bachgesellschaft bemerkt werden, Gefahren trägt jeder zu sehr spezialisierte und vereinzelnende Standpunkt Bach gegenüber in sich. Es gibt eine Gefahr des Spezialisten- und Prominententums, der kantorenhaften Enge, der dilettantischen Anbiederung, der ausschließenden Beschränkung. Was auf den Bachfesten immer wieder, trotz aller beigemischten Menschlichkeiten, in Erscheinung tritt, die liebende Begeisterung für Bach, die Gemeinschaft in Bach, die, aus tieferen Gründen und seelischen Bezirken herkommend als etwa bei Beethoven oder Mozart, über bloße Musikfreude hinausgeht, der gelockerte, aufnahmebereite Boden sodann, der religiöse tragende Grund, die überkonfessionelle Verbrüderung in Bach — das sind höchst reale und wirkende Kräfte, oft realer und wirkender als das stilistisch empfindlichste Musik-Erlebnis des Spezialisten, des genießenden Kenners und Liebhabers. Aber, und damit komme ich auf die Aufgabe der Neuen Bachgesellschaft zurück, wichtiger als alle breite massenhafte Wirkung nach außen, ist das Wirken nach innen hin, die große Sendung der Läuterung, Reinigung eben dieser Empfindung der Menge, der Masse, die Anbahnung neuer, lebendiger Beziehungen zu Bach, die Vermittlung durch und mit der Jugend an die Jugend. Die Krise des Konzerts als Typus der Musikwiedergabe und -aufnahme ist offenbar geworden. Man muß endlich bei Bachfesten das Wort und den Begriff „Konzert" ausmerzen, wie denn alle konventionellen Dinge zu beschneiden sind. Es soll hier nichts Extremes gefordert werden. Der ideale Teilnehmer am Bachfest jedoch ist nicht der, der sich bloß auf passives Hören beschränkt; es muß versucht werden eine höhere Stufe aktiv-rezeptiven Verhaltens zu erreichen. (Gewiß gilt für Werke wie das Musikalische Opfer und die Kunst der Fuge mit ihrer Esoterik die Wahrheit des Pulchrum est paucorum hominum in einem besonderen Grad. Diesen Maßstab bei den Bachfesten anzulegen würde allerdings am Ende zur Beschränkung in einer aristokratischen Vereinsamung führen.) Vorbereitende Erziehung der Teilnehmer, der aktiven wie der passiven, kann nur dann Früchte tragen, wenn man sich auf wenige Werke konzentriert. Diese wiederum müßten ohne Rücksicht auf die Bequemlichkeit der Aufführenden und die Zufälligkeiten der örtlichen Verhältnisse so ausgewählt werden, daß neben dem künstlerischen auch der erzieherische

[1] Ganz gewiß nicht im Sinne Ph. Em. Bachs. Ph. Em. Bach hat pietätvoller Weise der Publikation der „Kunst der Fuge" den letzten Orgelchoral seines Vaters angehängt, aber nicht beide Werke in eine musikalische oder sonstige Beziehung bringen wollen. Ich mache diesen Widerspruch gegen meinen verehrten Freund Schmid nur deshalb geltend, weil ich so ziemlich als einziger auf jene schauerliche melodramatische Verquickung öffentlich hingewiesen habe. Einstein.

Standpunkt zu seinem Recht kommt. Dadurch würden am ehesten auch überflüssige Wiederholungen vermieden werden.

Die Ausgestaltung der kleineren Bachfeste könnte höchst fruchtbringend dadurch werden, daß man dem (natürlich sinnvollen) Experiment hier Raum gibt. Planmäßig könnten so die Probleme der Wiedergabe erörtert und praktisch ausprobiert werden. Der alte Sinn des Konzertes als Wettstreit fände hier eine Stätte. Nebeneinander bemühen sich verschiedene Chöre um dasselbe Werk, verschiedene Instrumentalisten um die gleiche Aufgabe. Einmal stünden Bachs Orgelwerke im Mittelpunkt, die Organisten von Rang interpretieren auf verschiedenen Orgeln, alten und neuen, man klärt strittige Fragen. Ein andermal möge am Vergleichsspiel dargetan werden, in welcher Erscheinungsform die Brandenburgischen Konzerte ihr wahres Wesen entfalten. Die Cembalo- und Clavichordspieler beschäftigten sich ein drittes Mal bloß mit einem bestimmten, enger gezogenen einschlägigen Thema. Gewählte kleine Chöre singen im Wettstreit dieselbe Kantate oder Motette. Die Zusammenarbeit mit den Musikwissenschaftlern und dem auf den einzelnen Sondergebieten arbeitenden Musikern fände hier ihre natürliche Plattform. Aus der heißen Bemühung einiger Tage entstünde das gemeinsam erarbeitete große Erlebnis der relativ besten Wiedergabe zum Schluß. Nicht von heute auf morgen würde man die Früchte solcher zielbewußten Arbeit ernten. Aber wie jede ehrliche Arbeit trüge sie sicherlich ihren Lohn nicht nur in sich. Damit würde die Neue Bachgesellschaft ihren Sinn und ihre Notwendigkeit ganz anders begründen und darlegen, damit würde der Gefahr der Überalterung aller Boden entzogen. Monstrefeste mit ihren allzumenschlichen Menschlichkeiten, wo schließlich das Bachfest in Gefahr geraten kann, von einer Stadt in das Ressort ihrer Fremdenverkehrshebung eingegliedert zu werden, dürfen nicht drohen. Unserer Zeit ihren Bach zu geben, ihn, wie es formuliert wurde, im Bewußtsein der Gesamtheit existent zu machen, dazu verhelfe uns die Neue Bachgesellschaft.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

(Nachtrag)

Gießen

Dr. Rudolf Gerber: Einführung in die Musikgeschichte, zweistündig. — Mensuralnotation, zweistündig. — Collegium musicum vocale: Frühbarock, zweistündig.

Bücherschau

Anglès, Higini. Una Collecció de polifonia del segle XVI. Estret dels „Estudis universitaris catalans", XII. gr. 8°, 23 S.

Bach-Fest-Buch. Sechzehntes Deutsches Bachfest. Vom 20.—23. September 1928 in Kassel. (Einführung in die Programme von Alfred Heuß.) 8°, 87 S. Leipzig 1928, 2 Rm.

Bardas, Willy. Zur Psychologie der Klaviertechnik. Aus dem Nachlasse hrsg. v. A. Schnabel. Im Werk-Verlag zu Berlin.

Überzeugend weist Bardas Wert und Wichtigkeit psychologischer Überlegungen für den Klavierunterricht nach. Solche sind insbesondere erforderlich, um psychische Hemmungen zu beseitigen, die ihren Grund einerseits in nervöser Veranlagung, anderseits in schädigenden Vorstellungen, störenden Sympathiebewegungen der einen Hand unter dem Einfluß einer Bewegung der andern und anderen psychischen Einwirkungen haben, die oft nur durch sorgfältige Analyse gefunden werden können. Es ist Bardas gelungen, solche Hemmungen und Störungen auf ihre oft sehr tief liegenden psychischen Wurzeln zurückzuführen und dadurch pädagogischer Beeinflussung zugänglich zu machen. Mit Recht nennt Arthur Schnabel in seinem Geleitwort das Werk des durch einen tragischen Unfall viel zu früh dahingeschiedenen Pianisten, eines seiner bedeutendsten

Schüler, „eine kleine und doch so gründliche Schrift“. Nicht als ob hier eine erschöpfende Behandlung der Psychologie der Klaviertechnik geboten würde. Eine solche hätte namentlich individualpsychologische Untersuchungen erfordert. Der Autor entwickelt vielmehr Anschauungen, die auf dem Gebiete der Klaviertechnik für Lehrende und Lernende typische Bedeutung haben, die aber auch als Bereicherung der pädagogischen Theorie und Praxis, der theoretischen und praktischen Psychologie, ja selbst der Seelenheilkunde gelten können. Seine Absicht ist, spielhemmenden Verbildungen der für künstlerische Zwecke unentbehrlichen Feinnervigkeit begabter Schüler vorzubeugen, in dem er sie zu eigenen psychologischen Beobachtungen anleitet und so an die Stelle bloß mechanischen Übens „produktive autodidaktische Arbeit“, das Studium der „Technik des Übens“ setzt.

Bedeutungsvoll sind bereits die beiden ersten Abschnitte des Buches, in denen die physiologischen und psychologischen Voraussetzungen der technischen Entwicklung erörtert werden. Alle Richtungen der pianistischen Methodik haben nach der Ansicht des Autors gleich bedeutende Vertreter, die Bewegungsform stellt daher nicht das Wesentliche der Methodik dar. „Wichtiger als die Bewegungsform der einzelnen Methode ist die Beweglichkeit und Elastizität der Muskulatur. Dieses Gesetz steht über allen andern und gilt für alle Methoden.“ Als wichtigstes Moment betrachtet Bardas die Beobachtung der mit zweckmäßigen Bewegungen verbundenen Muskelgefühle. Er behauptet, daß äußerliche Nachahmung vorgeschriebener Bewegungsformen den Schüler von seiner eigenen Beobachtungsgabe trenne, wenn nicht instinktive Anpassung der Muskelfunktionen an diese Bewegungsformen stattfinde. Diese Anpassung erklärt er für identisch mit allgemeiner Körpergeschicklichkeit. Als Grundlage dieser bezeichnet er die möglichst vollkommene Entspannung der Muskulatur. Funktionelle Fortschritte werden nach seiner Ansicht nur durch innige Verbindung von Klangvorstellungen mit Muskelgefühlen erzielt. Es entstehen dadurch neue Innervationen, d. h. bestimmte Vorgefühle der zu den gewünschten Klangwirkungen führenden Bewegungen. Alle Mittel, durch die ein bestimmtes technisches Ziel erreicht werden kann, ergeben sich in erster Linie aus der Vorstellung der gelungenen Ausführung. Diese muß der Lehrer schon durch die Wahl seiner Ausdrücke zu fördern suchen. Ein weit entfernter Ton soll nicht durch „Springen“ erreicht oder „getroffen“ sondern „gegriffen“ werden, da die Worte „treffen“ und „springen“ die Sicherheit der Ausführung unmittelbar gefährden, ja auf die Bewegungsbereitschaft der Muskulatur ungünstig einwirken. Was die Entwicklung kräftigen Anschlags betrifft, so handelt es sich nur um Geschicklichkeit im Ausnützen der vorhandenen Kraftquellen.

In der Technik des Übens spielen psychische Momente eine wichtige Rolle. Es handelt sich um fortschreitende Entlastung des Bewußtseins durch fortschreitende Mechanisierung des Technischen. Diese wird erreicht durch Klarheit über die zur Ausführung nötigen Funktionen sowie durch möglichst sorgfältige Wiederholung aller günstigen, möglichstes Vermeiden aller ungünstigen Erfahrungen. Dazu gehört äußerlich Zeit, innerlich Ruhe. Wiederholungen einer Übung müssen durch angemessenen zeitlichen Abstand voneinander getrennt werden. Das Üben soll schließlich zur Ausschaltung bewußter Kontrolle führen. Überkontrolle kann spielhemmend wirken. Kontrollausschaltung soll daher bewußt geübt und entwickelt werden. Das Studium erfordert also gewissenhafte Selbstbeobachtung und Entwicklung der autodidaktischen Phantasie.

Orientierung auf der Klaviatur muß einerseits durch den Tastsinn, andrerseits durch das Auge vermittelt werden. Die Tastorientierung hält Bardas für die wichtigere und förderlichere. Dieses Kapitel würde durch den Hinweis auf die große Bedeutung der parallelen Handverschiebung für die Sicherheit der Orientierung sehr gewonnen haben. Bringt doch jede Richtungsänderung der Hand bei gleichbleibender Griff-Form die Gefahr des Falschgreifens mit sich.

Ein eigenartiger Hilfsbegriff, dessen Anwendung der Autor empfiehlt, ist der der „imaginären großen Hand“, eine typische Fiktion im Sinne von Vaihingers „Philosophie des Als ob“. Durch diese über die gegebenen Möglichkeiten der Klaviertechnik hinausgehende Vorstellung sollen Schwierigkeiten bewältigt werden, die sonst hartnäckigen Widerstand darbieten, wofür sehr charakteristische Beispiele geboten werden. Im Übrigen ist es hauptsächlich die Aufdeckung von Fehlerquellen, durch die nach Art psychoanalytischer Heilmethoden dem Schüler, der irgendwo auf einen toten Punkt geraten ist, geholfen werden soll. Auch dies wird überall durch Beispiele anschaulich gemacht. Die Art wie in diesem Werke klaviertechnische Probleme behandelt werden, kann als vorbildlich gelten und es ist wohl nicht zuviel gesagt, wenn wir es zu den unentbehrlichen Lehrbehelfen der Klaviertechnik zählen.

Felix Rosenthal.

Blume, Friedrich. Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik. 8°, IV, 156 + 4 S. u. 48 S. Notenbeilagen. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 6 Rm.

Die Studie ist durch ihre Ergebnisse und wegen ihrer Methode in gleichem Maße bemerkenswert, stellt sie doch einen Beitrag zu rein stilkritischer Forschung dar, angewendet auf ein kleines, aber unendlich mannigfaltiges Teilgebiet der Musikgeschichte. Blume will den Stilwandel der protestantischen Kirchenmusik um 1600 herausarbeiten, jedoch nicht allein in seinen Erscheinungsformen, sondern ebensowohl in seinen Ursachen; die Fragestellung ist also eine zwiefache: erstens nach der Beschaffenheit eines zu betrachtenden Kunstwerks und zweitens nach den Triebkräften, die es so und nicht anders werden ließen. Die Einleitung, in der diese Gesichtspunkte entwickelt werden, scheint mir grundsätzliche Bedeutung zu haben. Durch die beiden angedeuteten Wege, also formale Stilkritik und Wertung der bedingenden, schaffenden Kräfte, will Blume zum Werk selbst, losgelöst von der historischen Betrachtungsweise vordringen. Die Anwendung derartiger Untersuchungen im größeren Maßstab müßte eine allmähliche Wandlung der Musikgeschichtsschreibung zur Folge haben, die heute noch — aus Mangel an derartigen Studien — häufig genug darauf angewiesen ist, monographisch erarbeitete Einzelresulate zu verknüpfen und aus ihnen ein Gesamtbild zu formen. In dem Bestreben, aus dem Geiste eines Kunstwerkes heraus zu neuen Stilbegriffen zu gelangen, lehnt Blume die schlagwortartige Anwendung außermusikalischer Bezeichnungen, wie Gotik, Barock usw. ab. Wegen dieser Leitgedanken gewinnt die Studie eine über ihr Spezialthema hinausreichende Bedeutung; auch in der eigentlichen Behandlung des Stoffes ist durch das Bestreben, nur mit definierten und eindeutigen Stilbegriffen zu arbeiten, eine in musikwissenschaftlichen Werken bisher nicht allzuhäufige Prägnanz erreicht.

Die erste Zeit der protestantischen Kirchenmusik gliedert Blume in mehrere Abschnitte, deren erster, etwa 1524-80 anzusetzen, durch Luthers Persönlichkeit und Wirken bestimmt ist. In dieser Periode entwickeln sich die beiden figuralen Hauptformen: Spruchmotette und Choralmotette. Die Jahrzente von 1580 bis 1620 werden als eine Übergangszeit gewertet, in der dem Gemeindegesang eine wesentliche Rolle zufällt, was sich darin auswirkt, daß die Spruchmotette nur weiterläuft, die Choralbearbeitung dagegen in den verschiedensten Formen erscheint und von zwei Richtungen her, dem (homophonen) Kantionallied und der Mehrchörigkeit, entscheidend beeinflußt wird.

Das Eindringen der Monodie in die Kirchenmusik begründet Blume mit dem Wandel der religiösen Gesinnung im 17. Jahrhundert. Die Ablösung der kollektiven Glaubensauffassung, wie sie in dem starken Leben der Gemeinde im Reformationsjahrhundert verkörpert ist, durch eine individuelle Religiosität, ein gesteigertes persönliches Erleben, äußert sich auch in der veränderten Einstellung der Kirchenmusiker zum Text. Um an die musikalischen Quellen der neuen Bewegung vorzudringen, analysiert Blume Stücke Viadanas und Caccinis. Er gelangt zu dem Ergebnis, daß Viadanas Kompositionen zum großen Teil nichts anderes als eine Art „Reduktion des Motettenstils auf die Zwei- bis Dreistimmigkeit" darstellen (eine wertvolle Parallele zu den Feststellungen Max Schneiders in seiner Entstehungsgeschichte des Basso continuo, daß Viadanas vielberufene Neuerungen der Aufzeichnung hauptsächlich die Ausführung und Besetzung der Kompositionen, also mehr die technische als stilistische Seite angehen). Nur in wenigen Stücken Viadanas erkennt Blume wirklich monodische, d. h. aus dem Text gewonnene Gestaltung. So ist auch Michael Praetorius, der in vielem Viadana folgt, in seiner geistigen Haltung konservativ und pflegt sämtliche vom 16. Jahrhundert aufgestellten Formen der Choralbearbeitung. Entgegen der breiten Wirkung Viadanas und seiner neuen Technik glaubt Blume eine auf wenige Persönlichkeiten beschränkte, aber tiefgehende Wirkung Caccinis feststellen zu können, der — obwohl der geistlichen Komposition fernstehend — somit durch seine wahrhaft monodische Schreibart die Grundlagen der Erneuerung auch für den deutschen Kirchenstil geschaffen hat.

Nach diesen Voruntersuchungen gelangt Blume zum Kern seines Problems: dem Auftreten des monodischen Prinzips in der protestantischen Kirchenmusik, für das im wesentlichen die Zeit 1620—50 in Frage kommt; als Hauptmeister führt Blume die Namen Schütz, Praetorius, Schein, Scheidt, Staden, Widmann, Selle an, sämtlich im 16. Jahrhundert geboren, während die folgende Generation sich bereits von den Grundsätzen der reinen Monodie entfernt. Der Begriff „Monodie" wird von Blume als Prinzip gefaßt, im Gegensatz zu der bisherigen regellosen und unkritischen Anwendung auf Solovokalmusik im allgemeinen. Eine ganz klare Definition kann selbst bei Blume eigentlich erst nach dem Studium der ganzen Schrift aus allen

Einzelfeststellungen gewonnen werden. Wesentlich bleibt für den neugewonnenen Begriff der Monodie 1. die negative Feststellung, daß nicht jedes einstimmige begleitete Vokalstück als Monodie anzusehen ist (S. 13), 2. die positive, daß jedes rein aus dem Text heraus gestaltete, also unter Umständen sogar mehrstimmige, Vokalstück dem monodischen Prinzip folgt. Die deklamierende Anlage, die für ein wirklich monodisches Musikstück erforderlich ist, steht naturgemäß einer Gestaltung nach musikalischen Prinzipien entgegen. Daher spricht es für das Vorherrschen der Monodie, wenn in einem Gesangsstück sich die Form, etwa die Anwendung von Wiederholungen, aus dem Textgehalt ergibt, daher auch ist der eigentliche Gegensatz zu monodischer Kompositionsweise die „musikalische", von satztechnischen Gesetzen z. B. gelenkte und speziell in der geistlichen Musik die Motette. Somit gelangt Blume zu dem Begriffspaar des „monodischen" und „motettischen" Prinzips, das in seiner Polarität die Haupterscheinungen der protestantischen Kirchenmusik im 17. Jahrhundert umfaßt und sie je nach ihrer Zuordnung stilistisch festzulegen vermag.

Mit diesen für die Musikforschung neu gewonnenen Begriffen geht Blume an sein Material heran. Es ergeben sich nach den vorhandenen Erscheinungsformen vier Kapitel: die Spruchmonodie, Choralmonodie, Liedmonodie und der Dialog. Der Prosatext des Bibelwortes, wie er der Spruchkomposition zugrunde liegt, kommt naturgemäß der monodischen Vertonung sehr entgegen. An eingehenden Analysen, namentlich von Schütz und Hammerschmidt, gibt Blume Beispiel und Gegenbeispiel, jedoch einen Vergleich, der gänzlich vom Werturteil absieht und lediglich feststellt, wie weit monodischer Gestaltungswille festzustellen ist und wie weit er sich durchzusetzen vermag. Durch die Schützsche Spruchkomposition erreicht die Monodie in der protestantischen Kirchenmusik „einen absoluten Höhepunkt" (S. 126). — Als Beispiel echter Choralmonodie kann bei dem entgegengesetzten Charakter beider Begriffe nur solche Musik in Frage kommen, bei der die Choralweise (= Cantus firmus) ersetzt wird durch eine freie Vertonung, so wie dies bei Schütz in dem Kleinen geistlichen Konzert „Wenn meine Augen schlafen ein" der Fall ist. Auch hier weiß Blume durch Vergleich mit garnicht oder nur in geringerem Maße von der Monodie berührten Parallelen der gleichen Epoche das Wesentliche herauszuarbeiten. — Beim Lied steht wiederum die metrische Anlage der monodischen Vertonung im Wege. „Die Form des Textes kann an einem Komponisten wohl nie ganz spurlos vorübergehen." So kommt es beim geistlichen Lied naturgemäß auch nicht zu wirklich monodischen Lösungen. Die Melodiebildung ist entweder abhängig vom Choral, also der gebundensten, unmonodischsten Ausdrucksform der protestantischen Kirchenmusik, oder sie vermischt sich mit Elementen des volkstümlichen Liedes. Die Mehrstrophigkeit wird — da durchkomponierte Formen in Deutschland sich kaum einbürgern — dem Lied zum Verhängnis; denn selbst eine etwa zur ersten Strophe in monodischen Sinne erfundene Melodie kann für die folgenden nicht mehr als individuelle Deklamation im gleichen Maße gelten. Als Beispiele für die verschiedenen Lösungen dieses Widerspruchs zieht Blume Lieder von Albert und Krieger heran und verweist nachdrücklich auf die noch schwebenden Fragen, etwa bei Joh. Staden. — In der letzten Gattung, dem Dialog, unterscheidet Blume danach, ob es dem Komponisten um redende Menschen oder um die Gegenüberstellung allegorischer Personen zu tun ist. Am „Englischen Gruß" in drei verschiedenen Vertonungen, von Schütz, Hammerschmidt und Scheidt können demnach drei verschiedene Auffassungen erkannt werden, die naturgemäß in der Musik, der mehr oder weniger persönlich deklamierenden Singstimme, ihren Niederschlag finden.

Die sehr gedrängte Übersicht über Blumes Forschungen sollte nur aufzeigen, wie systematisch hier alle Einzelerscheinungen auf ein bestimmtes Problem hin behandelt werden. Bei einer Rückschau ergibt sich für den Leser eine neue und gefestigte Vorstellung vom Wesen der Monodie, eben aus den verschiedenen Möglichkeiten und Impulsen ihrer Anwendung heraus. Hier aber scheint mir der Punkt zu liegen, wo unmittelbar an Blume anschließend weitergearbeitet werden muß. Der Begriff des „monodischen Prinzips" wird, obwohl von Blume nur für den vorliegenden Zweck umrissen, im musikhistorischen Schrifttum sicherlich beibehalten werden, da er seine Brauchbarkeit erwiesen hat. Hingegen haftet der Bezeichnung seines Gegenpols, als „motettisches Prinzip" der Mangel an, daß sie nur für das besprochene Gebiet der geistlichen Musik anwendbar ist und bindende Bedeutung, wie die ganze Terminologie Blumes, weder beanspruchen will (S. 12), noch in diesem besonderen Falle kann. Dennoch ist die Herausstellung eigenmusikalischer Stilbezeichnungen von verbindlicher Kraft eine unumgängliche Aufgabe, zeigt doch Blumes Studie am ehesten, wie weit man in sachlich einwandfreier Darstellung mit ihnen vordringen kann. Deshalb

gilt es auf dem engeren Gebiet von Blumes Arbeit zunächst zum Begriff der Monodie einen umfassenderen Gegenbegriff zu finden, der auch für die weltliche Vokalmusik des 17. Jahrhunderts anwendbar ist (eine Problemlage, die ich im Umriß kürzlich bei einer Monteverdistudie, s. o. S. 216, im Anschluß an Blume andeuten durfte und in einer Spezialarbeit ausführlicher zu behandeln gedenke). Daß durch Blumes Untersuchungen teilweise ganz neues Licht auf, wie man glaubt, durchaus bekannte Künstlererscheinungen fällt, scheint mir ein Beweis für die Notwendigkeit derartiger sachlich fundierter stilkritischer Arbeiten zu sein. Peter Epstein.

Bondi, Samuel. Das natürliche Studium der Kreutzer-Etüden. Mit über 100 eingedr. Notenbildern. 8°, 28 S. Wien 1928, Schuberthaus-Verlag. 1 Rm.

Brown, Hubert. The Principles of Expression in Song. A Manual for Singers with especial reference to Competition Festivals. 8°, 66 S. London 1928, Oxford University Press. 2/6 sh.

Carse, Adam. On Conducting School Orchestras. 8°. London 1928, Augener. 1 sh.

Catalogo delle opere musicali esistenti nella R. Biblioteca Nazionale di Torino. Pubbl. da Attilio Cimbro, sotto la direzione di Guido Gasperini. 2°, 38 S.

Copyright royalty (mechanical musical instruments) inquiry. Report of Ctte. London 1928, H. M. Stationery Office. 6 d.

* — Werner **Deetjen**, Der „Sturm" als Operntext bearbeitet von Einsiedel und Gotter.

Diebold, Bernhard. Der Fall Wagner. Eine Revision. 8°, 46 S. Frankfurt a. M. 1928, Frankfurter Societäts-Druckerei. 1 Rm.

Eitz, Carl. Das Tonwort. Bausteine zur musikalischen Volksbildung. Neuausg. d. „Bausteine z. Schulgesangunterricht i. Sinne d. Tonwortmethode". Hrsg. von Frank Bennedik. X u. 184 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 5 Rm.

Engel, Ernst. Franz Schubert. Ein Leben in Lied u. Leid. (Für die Schule hrsg.) 4°, 44 S. u. 1 Taf. Berlin 1928, Gipfel-Verlag. —.75 Rm.

Friedlaender, Max. Franz Schubert. Skizze seines Lebens und Wirkens. Leipzig 1928, C. F. Peters.

Der greise Autor hat in dieser kleinen Schrift den Beweis erbracht, daß nur derjenige sich mit höchstem Erfolge an die Abfassung einer kurzen Skizze wagen kann, der das gesamte Material spielend beherrscht. Es bietet daher diese Studie aus der Feder des ehrwürdigen Nestors der Schubert-Forschung weder zu kritischer Betrachtung noch zu speziellen Erörterungen überhaupt Anlaß, sondern sie zeigt sich einfach als das Gesamtergebnis der Friedlaenderschen Schubertstudien, für deren Dauer man wohl etwa fünfundvierzig bis fünfzig Jahre ansetzen mag. Was er in dieser Zeit in Forschung und Lehre, in Theorie und Praxis für seinen Meister getan, braucht hier wahrlich nicht besonders dargelegt zu werden, sondern gehört der Musikgeschichte an. Wir Jüngeren nehmen in dankbarer Rührung diese Skizze zur Hand und erkennen, wie zwischen den Zeilen dieser scheinbar so objektiv gehaltenen Diktion die persönlichsten Empfindungen eines Menschen verborgen sind, der ein ganzes langes Leben hindurch mit Aufbietung aller seiner Kräfte dem großen Meister des Liedes gedient hat. Und so dürfen wir über das Büchlein schreiben, was einst Beethoven über seine große Messe schrieb: „Von Herzen: möge es wieder zu Herzen gehen!"

Moritz Bauer.

Gluck, Willibald v. Iphigenie auf Tauris. Deutsche Bearbeitung von Gian Bundi. Textbuch. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. —.80 Rm.

Goguel, Oskar. Volk und Musik. Eine Studie. 8°, 32 S. Leipzig 1928, Th. Weicher. —.80 Rm.

Grace, Harvey. A Musician at Large. [24 essays.] 8°, VIII, 248 S. London 1928, Oxford University Press. 6 sh.

Günther, Felix. Schuberts Lied. Eine ästhetische Monographie. Stuttgart 1928, Deutsche Verlagsanstalt.

Es handelt sich, wie der Autor uns im Vorwort mitteilt, nicht um eine musikwissenschaftliche Arbeit, sondern um ein begeistertes Bekenntnis eines praktischen Musikers. Der Grund,

warum es trotzdem an dieser Stelle angezeigt und besprochen wird, liegt in seinem wirklichen Werte. Der Verfasser sucht die eigentümlichen Schönheiten Schubertscher Lieder nach der Seite der Melodik, Harmonik, Rhythmik in liebevollen Analysen zu erörtern, geht vor allem auf die Bedeutung des Klaviers ein, zeigt, wie Schuberts Motive ein Lied durchziehen und beherrschen, wie sehr oft ein einheitliches Motiv die Grundstimmung der ganzen Schöpfung bildet und wie Schubert zu Gunsten dieser einheitlichen Stimmung auf Einzelillustrationen verzichtet. Auch der Variabilität von Formeln für bestimmte Naturvorgänge wird eingehend gedacht. Aber was mir das Wichtigste an diesem Buche zu sein scheint, sind die Darlegungen über Dynamik und Agogik, über den Einfluß einerseits der Chromatik, andrerseits des Rhythmus auf das Tempo und endlich auf gewisse falsche Tempobezeichnungen von Schubert. Nächst diesen Ausführungen habe ich mit besonderer Befriedigung die Erörterungen über das Rezitativ und die vorzügliche Analyse von „Dem Unendlichen" gelesen; ebenso das, was Günther S. 150 ff. über die „neue melodische Diktion" des Schubertschen Spätstils, besonders der „Winterreise" bringt. Alle Ausführungen verraten einen ausgezeichneten praktischen Musiker und einen Mann von ästhetischem Feingefühl, dessen Hinweise mehr für das Verständnis Schubertscher Lieder leisten können als manches hochtrabende Geschwätz. Ich glaube nicht, daß der Verfasser meine Vorarbeiten kennt, und finde es deshalb umso erfreulicher, in wie vielen der aufgeführten wesentlichen Punkte wir uns treffen, ja, genau zu denselben Ergebnissen kommen; sogar in Einzelwertungen, wie z. B. des Liedes „Der Gott und die Bajadere" ist das der Fall.

Ein paar Ungenauigkeiten, Unklarheiten und einige stilistische Entgleisungen („verkitschen, versentimentalisieren, verkitschter Geist") will ich dem Verfasser in seiner Begeisterung zugute halten und hege die Hoffnung, daß die in dem Buche enthaltenen Wahrheiten auf empfänglichen Boden fallen. Wer, wie ich, von berufswegen Veranlassung hat, mit Sängern und Sängerinnen der verschiedensten Intelligenzgrade zu arbeiten, weiß die Wichtigkeit etwa eines Hinweises auf das unhaltbare alla breve-Zeichen in dem Liede „An die Musik" oder auf die agogische Differenzierung des Liedes „Im Frühling" gebührend zu würdigen. Geredet ist über Schubert nun genug; aber produktive Arbeit in der Wiedergabe seiner Werke bleibt noch übergenug zu leisten. Das hat Günther erfaßt und darin liegt das Gute seines Buches. Moritz Bauer.

Günther, Felix. Mein Freund Schubert. 8°, 172 S. m. Abb. Hamburg 1928, Rufu-Verlagsgesellschaft. 4.70 Rm.

Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes. Hrsg. vom Hauptausschuß des Deutschen Sängerbundes. 8°, 155 S. m. Abb. Dresden 1928, W. Limpert. 1 Rm.

John, Alois. Festschrift zum 60jähr. Jubiläum des Franzensbader Stadttheaters. 4°, 14 S. m. Abb. Franzensbad 1928, Stadtgemeinde. 2 Kč.

Johnen, Kurt. Neue Wege zur Energetik des Klavierspiels. Verlag H. J. Paris, Amsterdam.

Der Grundgedanke des theoretisch wie praktisch bedeutungsvollen Werkes von Johnen ist die wohl zum ersten Male mit vollem Bewußtsein aller Konsequenzen erhobene Forderung, die so mannigfaltigen körperlichen und seelischen Funktionen, deren künstlerisches Klavierspiel bedarf, harmonisch zusammenwirken zu lassen. Im ersten Kapitel, das der geschichtlichen Entwicklung der Klaviertechnik gewidmet ist, wird gezeigt, daß die Entwicklung des Klaviers, der Klaviermusik und der Klaviertechnik immer größere Beteiligung der Körpermuskulatur an der Reproduktion verlangt und erzwungen hat. Vom Spiel mit drei oder vier Fingern gelangte die Technik zum uneingeschränkten Gebrauch aller Finger, dann der Hand-, Arm- und Schultermuskeln, endlich auch noch zur Mitverwendung der Rumpfmuskulatur. Johnen geht noch weiter, er verlangt, und gewiß mit vollem Recht, daß auch die Atmungsmuskeln mitberücksichtigt, oder richtiger, an erster Stelle berücksichtigt werden sollen. Wie soll dies aber geschehen, ohne den Klavierschüler, der beim Üben und Durchspielen zahlreiche und mannigfaltige Forderungen zu erfüllen hat, noch mehr zu belasten, wodurch die Freiheit des Vortrags gefährdet wäre? Der Verfasser hat eine Lösung dieses Problems gefunden, die sich als die bestmögliche erweisen dürfte. Er stellt die Forderung auf, die Atmung der metrischen Gliederung der Tonstücke anzupassen. Diese Anpassung soll durch eine geringfügige, wenig auffällige, immerhin aber doch die Kraft gewisser Anschläge verstärkende Bewegung vermittelt werden, der Johnen den bezeichnenden Namen „Rumpfpendelbewegung" gegeben hat. Es ist dies eine Bewegung des Rumpfes in den beiden Hüftgelenken, durch die auch

die Oberschenkelmuskulatur als Kraftquelle herangezogen werden und die, in ganz bestimmter Weise mit rationeller Atmung verknüpft, ihre automatische Regelung durch die metrische Gliederung der Tonstücke erhalten, somit diese Regelung auf die Atmung übertragen soll. Dadurch sollen nicht nur die schädlichen Einwirkungen mangelhafter und unregelmäßiger Atmung (insbesondere des gar nicht seltenen Atem-Anhaltens an schwierigen Stellen) verhütet, sondern es soll klares Erfassen des den Tonwerken zugrundeliegenden metrischen Rhythmus befördert werden. Gruppen von zwei, drei oder vier Takten sind für diesen Zweck im Allgemeinen besser verwendbar als einfache Takte, da die normale Atemperiode, wie in dem Kapitel „Die natürlichen Auffassungseinheiten und der Atemrhythmus" nachgewiesen wird, vier Sekunden oder nur um ein Geringes weniger beträgt. Es ist gerade in neuerer Zeit versucht worden, dem Takt und den Taktgruppen alle Bedeutung für die Tonwerke abzusprechen (Vincent d'Indy in seiner Kompositionslehre und René Dumesnil in seinem Werke „Le rythme musical", Paris 1921). Johnen tritt an die Seite derjenigen, die in der metrischen Periodik eines der wichtigsten Elemente der Tongestaltungen erkannt haben, zu denen insbesondere Bülow und Busoni gehören, wie an Beispielen aus ihren Klassikerausgaben nachgewiesen wird. Sehr richtig sagt der Autor, daß ein Spieler, den das metrische Rhythmusgefühl verläßt, kein inneres Verständnis für die wiedergegebene Komposition besitzen kann. Die Grenzen der regelmäßig wiederkehrenden Einheiten, die als eigentliche metrische Elemente zu gelten haben, liegen seiner Ansicht nach zwischen zwei und vier Sekunden. Die obere Grenze stimmt mit der durch psychologische Untersuchungen von Katz und Dietze gefundenen oberen Grenze anschaulich zu überblickender Zeitabschnitte überein. Diese hängen, wie Johnen vermutet, mit der ziemlich eng begrenzten natürlichen Atmung zusammen.

Die Rumpfpendelbewegung soll sich den natürlichen metrischen Einheiten so anschließen, daß der vordere Wendepunkt beim metrischen Schwerpunkt dieser Einheit erreicht wird, während in zwei- und vierteiligen der hintere Wendepunkt in die Mitte, also auf einen metrischen Schwerpunkt geringeren Ranges, in dreiteiligen je nach ihrer Wichtigkeit auf die Grenze des 1. und 2. oder des 2. und 3. Drittels fallen soll. Sehr wichtig ist es, zugleich mit dem Vorbeugen des Rumpfes in den Hüftgelenken das Kreuz anzuziehen und den Oberkörper aufzurichten, wodurch die richtige Einatmung befördert und zugleich das Vorbeugen auf ein Minimum reduziert wird. Ohne dieses Aufrichten wäre die Bewegung nicht geeignet, normale Atmung zustandezubringen. Das Vorbeugen bewirkt auch, wie der Autor sagt, Verstärkung der Anschläge an den metrischen Schwerpunkten. Es könnte hier mit Recht eingewendet werden, daß metrische Akzente sehr häufig unzulässig und gerade Betonung metrisch leichter Punkte erforderlich ist. Doch ist dadurch der Wert von Johnens pädagogischer Maßregel nicht widerlegt, da es sehr wichtig ist, dem Schüler das richtige Gefühl für den metrischen Unterbau der musikalischen Architektonik beizubringen. Ist doch das musikalische Verständnis der Taktgruppierung vielfach an Ersatz wirklicher metrischer Betonung durch bloß gedachte gebunden und dieser Ersatz dürfte durch die Rumpfpendelbewegung wesentliche Förderung erfahren. Als wichtigstes Moment muß aber die Beförderung des regelmäßigen Atmens durch die Regelmäßigkeit der Impulse gelten, die von den metrischen Schwerpunkten ausgelöst werden, sobald Gewöhnung an die Pendelbewegung eingetreten ist. Von entscheidender Bedeutung sind Untersuchungen, die der Autor im Psychotechnischen Laboratorium der Technischen Hochschule in Charlottenburg angestellt hat und die einwandfrei beweisen, daß durch die Pendelbewegung des Rumpfes wirklich Atmung und Muskelspannung geregelt werden. Den Beweis liefern graphische Aufnahmen dieser dreierlei Muskelfunktionen, die ihr vollkommen einhelliges Zusammenarbeiten im Klavierspiel der nach Johnens Grundsätzen geschulten Personen durch die Übereinstimmung der Kurven anschaulich zeigen, während sonst allerlei Unregelmäßigkeiten zu beobachten sind. Insbesondere zeigt sich an nicht so geschulten Pianisten häufig Anhalten des Atems bei Anstrengungen. Es ist klar, daß dadurch nicht bloß Gesundheitsstörungen, sondern auch Beeinträchtigungen der künstlerischen Leistungen entstehen können. Der Autor führt lehrreich und eindrucksvoll wirkende Beispiele dafür an. Er versichert, daß es ihm gelungen ist, allerlei Berufskrankheiten von Pianisten, insbesondere Fälle von Klavierspielerkrampf durch seine Methode der Atemregulierung zu heilen. Sein Wunsch, diese Methode möchte von berufener Seite sorgfältig nachgeprüft werden, ist gewiß als vollauf berechtigt anzuerkennen. Jedenfalls muß das Problem der Atemregulierung als eines der wichtigsten der pianistischen Erziehung betrachtet werden und es wäre sehr erfreulich, wenn sich die Grundsätze des Autors durch eingehende Nachprüfung als die richtigen erweisen würden.

Felix Rosenthal.

Kölbsch, Hans. Franz Schubert in seinen Klaviersonaten. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, Heft 7). 8°, VIII, 182 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 6 Rm.

In dieser Arbeit ist der Versuch gemacht, „die prinzipielle geistesgeschichtliche Bedeutung der Gestalt Schuberts von der Seite seines instrumentalen Schaffens her zu beleuchten und zu erfassen". Was sie bringt, ist zunächst eine auf die vorliegenden Drucke und Autographen zurückgehende philologisch einwandfreie, überaus exakte Sichtung des Materials, eine Berichtigung und Ergänzung der Chronologie, die auch die übrige Klaviermusik, sowie Sinfonien, Ouvertüren, Kammermusik und die Liedkomposition berücksichtigt. Daß in diesem Abschnitte die hervorragenden Arbeiten Scheiblers verwertet, fortgeführt und auf Grund sorgfältiger Benutzung aller erreichbaren Quellen erweitert werden, bedarf kaum der Erwähnung. Das auf S. 5 angenommene „Schreibversehen" Schuberts meint Kölbsch, verstehe ich ihn recht, wohl so, daß Schubert einfach mechanisch in der Tonart des langsamen Satzes weiter komponierte. Sehr wichtig sind des Verfassers Bemerkungen über die Es- bzw. Desdur-Sonate; ich pflichte ihm hierin durchaus bei. Wie unglaublich schön ist im langsamen Satze der Originalfassung die cis moll-Tonart — wem schwebte hier nicht schon, wenigstens klanglich, der cis moll-Satz der großen B dur-Sonate vor? Gewiß hätte bei der Umwandlung die dis- bzw. es moll-Tonart besser gepaßt als das kalte, schneidende g moll! Hat übrigens K. bemerkt, daß die wundervolle Baßklarinettenphrase aus Liszts Dantesinfonie schon in diesem Schubert-Satze erscheint:

wenn auch in die Schubertsche Wehmut mehr Lichtstrahlen fallen, als in das trostlose „nessun' maggior dolore"? Sehr überzeugend ist für mich die auf S. 9 dargelegte, auf Scheibler zurückgehende Ergänzung der fis moll-Sonate. — Im zweiten Abschnitt des Buches befaßt sich Kölbsch mit den zeitlichen Höhepunkten des Sonatenschaffens (1817, 1825, 1828), ähnlich wie ich es für das Lied versucht habe, und ist bestrebt, die inneren Bedingungen dieser Höhepunkte im Rahmen der Gesamtproduktion klarzulegen. So zeigt er uns, wie dem „Liederjahr" 1815 das „Klavierjahr" 1817 folgt, wie 1818 (Zelesz) die vierhändige Komposition aufblüht, wie und warum von 1818—1823/24 die Klavierproduktion völlig zurücktritt, und erst 1825 der zweite große Gipfel zu verzeichen ist, und wie endlich auf dem dritten Gipfel die drei großen Sonaten c, A, B erscheinen; dem zweiten Höhepunkt schreibt K. vergleichsweise die relativ größte Vollkommenheit zu, während er im dritten den „intensivsten Ausklang, nicht frei von leichter Unbefriedigtheit" erblickt.

Der Hauptteil des Buches „Stilkritische Arbeit" überschrieben, versucht nun, die gesamte Entwicklung unter die Kategorien „Jugend und erste Formungen, Mannigfaltigkeit von Einflüssen und Versuchen, Ausdruckssteigerung und Gestaltungsstreben, Desorientierung und Krisis, Ansätze zur Reife, Reife, Spätstil" zu bringen.

Zunächst möchte ich der Einflüsse gedenken; die Beziehungen zu Mozart[1] werden eingehend berührt und klargelegt, wobei wichtige Feststellungen gemacht werden wie z. B. die, daß „dieser auf Mozart zurückgehende Formelschatz allmählich seinen ursprünglichen Ausdruckswert verlieren mußte" (S. 56–60). Von allgemeinster Bedeutung ferner sind die Darlegungen des Umschwungs in der Klavierliteratur und die Bewegung von der Sonate fort zu den Variationen, Paraphrasen und kleinen Klavierstücken, des Verhältnisses Schuberts zu modischer Klavierbrillanz (S. 79) und der Einsamkeit seiner künstlerischen Stellung gegenüber diesen Strebungen. Auch findet die Frage nach den Berührungspunkten mit Weber einerseits und zeitgenössischen Kleinmeistern andrerseits eingehende Würdigung. Ferner ist die Beziehung Schuberts zur französischen Opernouvertüre (S. 61) m. E. wichtig und kann in vielen Beispielen belegt werden. Den weitesten Raum nehmen natürlich die Beziehungen zu Beethoven[2] ein, werden in allen Einzelheiten sowohl, als auch in den unterscheidenden stilistischen Merkmalen geklärt und endlich in bezug auf das, was Kölbsch die „Gestaltungsfrage" nennt, zum eigentlichen Kern der Betrachtung (S. 153ff.) gemacht. Ge-

[1] Vgl. Bauer, Die Lieder Franz Schuberts, S. 30.
[2] Ebenda S. 29.

rade diese Darlegungen sind es, die unser höchstes Interesse in Anspruch nehmen und die den Versuch, Beethoven nachzugestalten (S. 154), als die eigentliche Tragödie des Nachgeborenen erscheinen lassen. Auch darin stimme ich Költzsch ausdrücklich zu, daß das Tragische dieses Künstlertums „vielleicht nur von zwei Freunden, Mayrhofer und Schwind, verstanden worden ist". Daß Költzsch das verkehrte, freundlich-biedermeierhafte, leider immer noch nicht ganz verblaßte Schubertbild in dem eben angedeuteten Sinne durch das einzig richtige zu ersetzen sucht, leuchtet hiernach ohne weiteres ein. Soweit die historischen Beziehungen: sie werden erweitert durch feinsinniges Eingehen auf die seelischen Stimmungen, aus denen die Strömungen und Gegenströmungen im Schubertschen Schaffen zu erklären sind. Der Hinweis auf die veränderte und vertiefte Grundstimmung nach 1824, die auch ich immer empfunden habe, erfährt mit vollem Recht starke Beleuchtung. Soll ich noch einige Episoden des stilkritischen Teils hervorheben, so wären es die Beziehungen Schuberts zur tschechisch-slavischen Volksmusik und zur Wiener Tanzmusik (S. 125), ferner die Untersuchung von Schuberts Klavierstil und dessen Bedingtsein durch den Klavierklang, wobei genaue Erörterungen über Bau und Klangcharakter der Wiener Klavierinstrumente angestellt werden. Und als das Wichtigste endlich möchte ich die immer wiederkehrenden Betrachtungen (S. 90ff. u. 107, 108 und anderwärts) über die Wechselbeziehungen zwischen instrumentalem Schaffen und Liedschaffen bezeichnen. Es ist ein großes Verdienst, diese Probleme zur Diskussion gestellt zu haben und hier gibt es noch viel mehr Arbeit zu leisten.

Neben diesen historischen, ästhetischen und psychologischen Beziehungen steht nun die gewissenhafte Erörterung der stilkritischen Einzelheiten, denen man ebensogroßen Fleiß wie eindringendes Verständnis nachrühmen muß. Einige Einzelbemerkungen erlaube ich mir hier hinzuzufügen:

S. 39, Anm. 2: stärksten Ausdruck der Liebe zu Therese Grob findet man zweifellos in den für sie geschaffenen Sopransoli der Fdur-Messe.

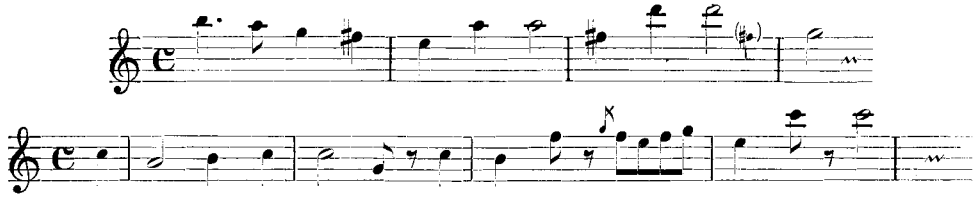
S. 54: zu dem Schluß in anderen Tonarten möchte ich auf S. 40 meines Buches verweisen, wo dies Problem sehr eingehend behandelt wird.

S. 54 unten: die Einflüsse Zumsteegs sind meines Erachtens doch von noch größerer Bedeutung und Tragweite, als bisher angenommen wurde. Sie erstrecken sich nicht nur auf die Balladen, sondern reichen weit bis in die Zeit der großen Mayrhofer-Gesänge hinein.

S. 57: das absprechende Werturteil über die „banalisierte italienische Opernmelodik" ist durchaus berechtigt; warum soll man davor zurückscheuen?

S. 60: die zweitaktige Generalpause im ersten Satze der Cdur-Sonate stellt einen höchst poetischen Einfall dar, und kann wohl nicht als „grotesk" bezeichnet werden.

S. 61: die zitierten Themen aus Mozart und Cramer als „Geschwister" des zweiten Themas des ersten Satzes der Cdur-Sonate zu bezeichnen, erscheint mir deswegen als nicht zwingend, weil der Grundtenor desselben auf das Wiener volkstümlich-melodische Element abgestellt ist. Bedeutsame Hinweise auf den Cdur-Seitensatz des Allegretto-Finale des großen Cdur-Quintetts sind ihm verborgen:



S. 75, Z. 1—3 von oben und Z. 1—3 von unten ist nachdrücklich auf die Parallele mit Bruckner hinzuweisen.

S. 76: Bei der Erläuterung von Schuberts Verhältnis zur Subdominanttonart wäre ein Hinweis auf S. 48—51 meines Buches berechtigt, wo ich über dies Problem eingehend gehandelt habe.

S. 81: Cdur-Sonate Nr. 8. Die Takte 7/8 und 11/12 sind wohl als typisch Mozartische Wendung (langsamer Satz der gmoll-Sinfonie) zu bezeichnen.

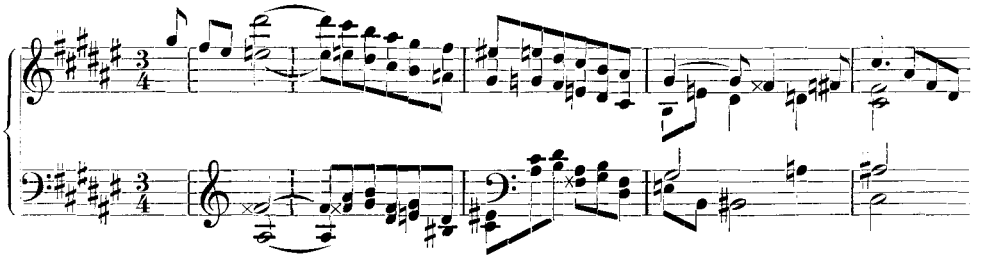
S. 83: das Urteil „unnötig geschraubte und pathetisch hohle Rückleitung in die Reprise „über den ersten Satz von Beethovens op. 90" (Riemann spricht einfach von „Echospiel") ist zu hart und wird der Stelle nicht gerecht.

Költzsch spricht in bezug auf das erste Thema von Schuberts amoll-Sonate op. 164 von „deplazierten Sechzehnteln von Takt 4/5". Mir scheint, daß es hier weniger auf die Sechzehntel als auf den durch sie akzentuierten Nonenakkord ankommt; eine Lieblingsidee Schuberts, wie man sie z. B. in den drei Takten vor der Reprise des ersten Satzes der hmoll-Sinfonie findet. Hier in der Sonate stehen sie an Stelle etwa eines Tremolo.

S. 86 unten: das zweite Scherzo der Edur-Sonate von 1817 weist m. E. keine Beziehungen zu Beethovens Scherzo op. 2, Nr. 2 auf; dagegen kann man:

S. 99: Beispiel 2, Takt 13—15 an Beethovens op. 14, Nr. 2 denken.

S. 102: zu dem Hinweis auf „Spohrs Art und die neue Harmonik" gehört auch die sich mit der zitierten fast deckende Stelle aus Liszts hmoll-Sonate:



S. 108: die Beziehung von Fr. Schlegels „Fülle der Liebe" zu „Satzart und Auftaktmotivik des langsamen Satzes aus op. 53" vermag ich im Gegensatz zu Scheibler und Költzsch nicht zu erkennen.

S. 109: dieser langsame Satz trägt den Charakter eines Chorliedes und steht in dieser Hinsicht etwa auf einer Stufe mit Mendelssohns Liedern ohne Worte Nr. 22, 28, 35, 41.

S. 118 wäre ein Hinweis auf die Analogie mit Bruckner erwünscht.

S. 127, Mitte, wäre in diesem Zusammenhange auf die Teile B in Brucknerschen Scherzi hinzuweisen.

S. 130: die feierlichen Akkorde im Beginn der Adur-Sonate erinnern an „Der Tod und das Mädchen".

S. 135: zum „Typischen, Plastischen, Symbolischen der Ausdrucksgestaltung Beethovens" verweise ich auf Ztschr. f. Ästhetik u. Allg. Kunstwissenschaft XXI, 4 (1927), S. 390 unten, S. 391 unten.

Daß ich zum Stilistischen einiges hier anmerke, möge Költzsch einem alten pedantischen Schulmeister zugute halten.

Dahin gehören der „gleichsam dickgeistigere Beethoven" (S. 62), ferner „ein Gehäuse, dem sich trotz aller Weitungsversuche bedingungslos unterworfen wird" (S. 73). Das Wort „Anballung" und, daß diese Anballung „frei ausschwingt" (S. 89), widerstrebt mir ebenso, wie ein „trotziges, verbissenes Gestaltungswollen" (statt Gestaltenwollen oder Gestaltungswille) (S. 103). Ein „geliebtes und oft herangezogenes Stilmerkmal" (S. 121) ist ein schiefer Ausdruck, da es erst durch den Betrachter zum Stilmerkmal wird.

Abgesehen von diesen kleinen Schönheitsfehlern ist der Stil des Buches sorgfältig, klar und überzeugend; auch ist das Bestreben zu rühmen, den einheitlichen Fluß der Darstellung durch sorgfältige Trennung von Text und Anmerkungen zu wahren. Welche Fülle von Kenntnissen eben diese Anmerkungen enthalten, weiß nur der, der sich die Mühe genommen hat, sie gründlich durchzuarbeiten.

Das Buch ist also als eine wesentliche und wichtige Erscheinung warm zu begrüßen: wir verdanken ihm ebensoviel neue Tatsachen als Problemstellungen und Problemlösungen. Ich könnte mir vorstellen, daß Költzsch gerade bei seinen immer wieder hervortretenden Hinweisen auf das wechselseitige Bedingtsein von Vokal- und Instrumentalmusik den Plan fassen würde, die Stilkritik auf das *Gesamtwerk* des Meisters auszudehnen, also in einer umfassenden Betrachtung von Phase zu Phase die stilistischen Merkmale und Wandlungen *aller* Werke mit besonderer Berücksichtigung der *Harmonik* (Költzsch weist ja selbst immer wieder auf die Bedeutung der harmonischen Neuerungen hin) zu behandeln. Aber auch so, wie das Buch heute ist, bringt

es uns einen guten Schritt auf dem Wege der Erkenntnis Schuberts weiter, und was mich am meisten beim Studium erfreut hat, ist die Vereinigung gründlichster philologischer Methode mit der Fähigkeit, künstlerische Dinge künstlerisch zu sehen, zu empfinden und zu gestalten.

Moritz Bauer.

v. Kraus, Felicitas. Beiträge zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens in der Begleitung von Franz Schuberts Liedern. 2. Aufl. 8°, XVI u, 256 S. Mainz 1928, Verlag Zaberndruck, Phil. v. Zabern, G. m. b. H.

Macewan, Désirée. First Adventures in Music Land. (I. Time, Accentuation and Phrasing; II. Staff-Reading; III. Rests, and some other matters. 4°, 24 S. 3 sh.

Mozart, W. A. Lettres. Traduction nouvelle et complète par Henri de Curzon. 2 Bde. 8°. Paris 1928, Plon.

Preuß, Hans. Bachs Bibliothek. 8°, 25 S. Leipzig 1928, A. Deichert. 1.20 Rm.

Ribera, Julián. Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española. 8°. Madrid 1928, Editorial Voluntad.

Salazar, Adolfo. Música y músicos de hoy. Eusayos sobre la música actual. 8°. Madrid 1928, Ed. Mundo Latino. 6 Pes.

Saleski, Odal. Famous Musicians of a Wandering Race. 8°. New York 1928, Bloch Publishing Co. 5 $.

Franz Schubert 1828—1928. 19. November. Festgabe der Stadtbibliothek zu Budapest zum 100sten Todestage des großen Tondichters. I. Schubert und die Ungarn. II. Ausländische Schubertliteratur. (Literatur aktueller Zeitfragen, Nr. 44). gr. 8°, 68 S. Budapest 1928, Communal-Druckerei der Hauptstadt.

Shakespeare-Jahrbuch. Hrsg. im Auftrage der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft v. Wolfgang Keller. 64. Bd. (Neue Folge, V. Bd.) 8°, IV, 259 S. [Darin: H. W. v. Waltershausen, Shakespeares Einfluß auf die Musik.] Leipzig 1928, Bernh. Tauchnitz. 8 Rm.

Steinhausen, F. A. Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten. 5. Aufl. hrsg. v. Florizel v. Reuter. VIII, 180 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 5 Rm.

Stern, Hugo. Die Notwendigkeit einer einheitlichen Nomenklatur für die Physiologie, Pathologie und Pädagogik der Stimme. (Unter Zugrundelegung der Besprechung wichtiger stimmphysiologischer Fragen und grundlegender Probleme der praktischen Stimmbildung.) Von Dozent Dr. H. St., Vorstand der phoniatrischen Abteilung u. des phonetischen Laboratoriums d. laryngologischen Universitätsklinik Prof. Dr. M. Hajek. 8°, 174 S. Berlin, Wien 1928, Urban & Schwarzenberg[1].

Unter diesem bescheidenen Titel, der eher eine ausschließlich nur medizinische Fachkreise interessierende Abhandlung über spezifisch laryngologische Probleme oder eine systematische Erörterung der hierauf bezüglichen Terminologie erwarten ließe, birgt sich in Wahrheit nicht weniger als ein groß angelegtes Kompendium der gesamten Stimmbildungslehre, das ebenso für den Musikwissenschafter wie für den praktischen Stimmbildner, Sänger, Dirigenten und Phonetiker gleich wichtig und bedeutungsvoll ist. Man kann ruhig sagen: es gibt nahezu kein einziges wichtiges Problem der Stimmphysiologie, -pädagogik und -pathologie, das hier nicht in ebenso lapidarer Knappheit als erschöpfender Prägnanz nach seiner Bedeutung plastisch herausgearbeitet worden wäre und die ihm gebührende systematische Stellung und Berücksichtigung gefunden hätte. Schon die Disposition des Werkes ist ein Kabinettstück gewissenhaftester, mit umfassender Kenntnis des gesamten Materials und der Literatur darüber sorgfältig kritisch sichtender und vorsichtig prüfender, streng-wissenschaftlicher Arbeitsmethodik. Die nachfolgende Anführung der Titel der einzelnen Abschnitte (bei denen der Raumersparnis halber leider nicht auch die darunter zusammengefaßten Detailkapitel angeführt werden konnten) mag einen ungefähren Begriff von dem Reichtum des

[1] Die Sonderabdrücke der Gesamt-Monographie, die in Teilbeiträgen derzeit fortlaufend in der Monatsschrift für Ohrenheilkunde und Laryngologie erscheint, sind durch den Autor, Dozent Dr. Hugo Stern, Wien IX, Mariannengasse 15, zu beziehen.

behandelten Materials, der Fülle der erörterten Probleme und der umfassenden Weite des Blickes des Autors, mit dem dieser in souveräner Sicherheit den überreichen Stoff meistert, geben: 1. Atmung; 2. Stimmeinsatz; 3. Stimmansatz (Stimmanschlag); 4. Stimmabsatz (Tonabsatz); 5. Intonation; 6. Einstell- und Abstellbewegungen der Atmung und des Kehlkopfes; 7. Struktur der Stimme (Fistelstimme, Falsett, Kopfton, Kopfresonanz, Mittelstimme, Voix mixte, Halbstimme, Bruststimme, Brustresonanz); 8. Die Registerfrage; 9. Verschmelzung (Vermischung) des Falsetts und des Brustmechanismus, Vermischungsfähigkeit der Register; 10. Die Kehlkopfstellung; 11. Das Decken; 12. Übergangstöne = Verbindungstöne; 13. Die Schwelltöne (Messa di voce); 14. Die Resonanzfrage; 15. Vokal, Vokalform, Vokalauswahl beim Stimmbildungsunterricht, Der Vokalausgleich, Wertigkeit der Vokale, Priorität der Vokale, Verschmelzung der Vokalformen; 16. Einige spezielle Nomenklaturbegriffe; 17. Die Stimmstörungen bei organischen Erkrankungen; 18. Funktionelle Stimmstörungen; 19. Habituelle Stimmstörungen; 20. Die hysterischen Stimmaffektionen; 21. Thymogene Stimmaffektionen (Thymosen); 22. Entwicklungsstörungen der Stimme; 23. Die symptomatischen Stimmstörungen; 24. Einige spezielle Nomenklaturbegriffe in der Pathologie der Stimme (Tremolieren, Vox inspiratoria, „Pressen", „Knödeln", „Gaumig-Singen", „Kehlig-Singen", „Näselnde" Stimme, „Kiksen", Stimmbruch, Registerdivergenz, Trennung der Register); 25. „Extreme" Gesangsmethoden (Stauprinzip, Stimmkrisen); Schlußwort, Literatur. Ich glaube: jeder Phonetiker, Musikwissenschafter, praktische Musiker (Sänger, Gesangslehrer, Dirigent) und Redetechniker wird schon aus dieser bloßen Anführung der Titel der einzelnen Kapitel auf den ersten Blick hin ersehen, welch günstige Gelegenheit zur Bereicherung seiner Kenntnisse er hier in dieser ihm von einem der ersten Laryngologen Wiens dargebotenen systematischen Darstellung findet und welch reichen Schatz von Wissenstatsachen aus der Laryngologie für sein eigenes Arbeitsgebiet zu gewinnen er hier in der Lage ist. Die Tatsache, daß der Autor selbst ein voll ausgebildeter Sänger ist und daher von allen diesen stimmtechnischen, -physiologischen und -pädagogischen Problemen nicht bloß als Laryngologe aus der Beobachtung an Dritten, sondern auch aus seiner eigenen musikalischen und stimmpädagogischen Erfahrung heraus spricht, ist natürlich dem Werke und seiner ganzen Arbeitsmethode noch besonders zugute gekommen: ist ja doch leider die Vereinigung von Gelehrtem und Musiker, Arzt und Sänger, Laryngologen und Stimmbildner nicht etwas allzu Häufiges! So sei denn das Werk allen Vertretern der oben angeführten musikalischen und musikwissenschaftlichen Disziplinen zu eifrigstem Studium auf das Allerwärmste empfohlen. Ein sorgfältig und gewissenhaft zusammengestelltes Literaturverzeichnis am Schluß des Buches ermöglicht es dem Leser, mühelos sich in das ganze Gebiet und seine reiche Literatur noch weiter einzuarbeiten. Robert Lach.

Striegliß, Olga. Einführung in die Musikästhetik. 8°, X u. 198 S. 2. neubearb. u. verm. Aufl. Stuttgart 1928, Cotta Nachf. 5 Rm.

Wagner, Kurt. Robert Schumann als Schüler und Abiturient. Rede. 8°, 28 S. [Veröffentlichung der Robert Schumann-Gesellschaft. Nr. 2.] Zwickau 1928. 1 Rm.

Wegmann, Hans. Albert Schweitzer als Führer. Mit einem Lebensbild. 8°, 80 S. Zürich 1928, Beer & Cie. 1.40 Rm.

Weingartner, Felix. Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien. I. Band: Beethoven. 3. durchges. Aufl. XII, 207 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 4.50 Rm.

Ziegler, M. Beata. Das innere Hören als Grundlage einer natürlichen Klavierspiel-Technik. 8°, 39 S. m. 12 S. Notenbeisp. München 1928, M. Hieber. 2 Rm.

Zuth, Josef. Handbuch der Laute und Gitarre. Verlag der Zeitschrift für die Gitarre. Wien 1926, Anton Goll.

Das Gebiet der Lautenkunde (Geschichte des Instrumentes, seiner Notation: der Lautentabulatur usw.) ist, wie das des gesamten Tabulaturwesens überhaupt, von jeher eine Art Stiefkind und Aschenbrödel der musikhistorischen Literatur gewesen; so groß die Bedeutung der Lauteninstrumente in den verschiedensten Perioden der Musikgeschichte gewesen ist, so verhältnismäßig gering ist die Berücksichtigung, die diesem Gebiete der Musikgeschichte zuteil geworden ist. Es existiert zwar eine Reihe zum Teil ganz trefflicher Monographien über diese Materie (und erfreulicherweise macht sich gerade in den letzten Jahren ein stets wachsendes Interesse für dieses Gebiet und eine immer regere Tätigkeit auf demselben angenehm bemerkbar), aber die Behandlung des Stoffes in

den verschiedenen Werken über Musikgeschichte war doch mehr oder minder nur eine sporadische und vereinzelte, und an zusammenfassenden wissenschaftlichen Werken enzyklopädischer Natur hat es auf diesem Gebiete bis jetzt gefehlt, so groß auch das Bedürfnis danach war. Diese Lücke der musikwissenschaftlichen Literatur auszufüllen, hat sich nun das vorliegende Werk zum Ziele gesetzt. Der Autor, allgemein bekannt als einer der ersten Fachmänner auf diesem Gebiet, legt in diesem Werke in überaus gediegener, solider und historisch-exakter Arbeit das Resultat jahrelanger, hingebungsvoller und mühsamer Forschungen vor, indem er die gesamte Materie (Instrumentaltechnik und -bau, Komponistenbiographien, Literatur usw. der Laute und Gitarre) in Form eines Musiklexikons, in alphabetisch geordneten Einzelartikeln angesammelt, aufgearbeitet hat. Auf den Inhalt der zahlreichen Artikel einzugehen, ist hier natürlich weder Raum noch auch Aufgabe des Referenten; es sei hier nur hervorgehoben, daß alle Details der vorhin erwähnten Spezialzweige dieses Gebietes in überaus gründlicher, erschöpfender Weise behandelt sind. So bildet das Werk für jeden, der auf dem Gebiete der Lauten- und Gitarrenkunde arbeitet, ein unentbehrliches Nachschlagewerk, das unter keinen Umständen auf seinem Arbeitstische fehlen darf: dem Studierenden wie dem Fachmanne, dem ausübenden Musiker wie dem Musikhistoriker ist das Werk in gleicher Weise eine Quelle reichster Belehrung und unerschöpflicher Fülle von Detailkenntnissen. Das Werk sei daher jedem der eben Genannten auf das Allerwärmste und Dringlichste anempfohlen.

Robert Lach.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, J. S. Church Cantata No. 17 „Who thanks offers, he praiseth Me" („Wer Dank opfert, der preiset mich"). Edited and arranged by W. G. Whittaker. The English Words by C. Sanford Terry. Kl.-A. IV u. 36 S. London 1928, Oxford Univ. Press. 4 sh.

Beck, Jean. Corpus Cantilenarum Medii Aevi. Première série. Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères. Publiés en Facsimilé et transcrits en notation moderne. Tome premier: Reproduction phototypique du Chansonnier Cangé Paris Bibl. Nat. fr. 846 — Tome second: Transcription. 4°, XXXIII S. u. 141 Bl.; 76 u. 343 S. Paris 1927, Honoré Champion — Philadelphia 1927, The University of Pennsylvania Press.

Als Joh. Bapt. Beck 1908 mit seiner aufschlußreichen Schrift „Die Melodien der Troubadours" bei Trübner in Straßburg hervortrat, hoffte er bald als 2. Band die bereits fertiggestellte Sammlung aller Troubadours-Melodien folgen lassen zu können und versprach bei genügender Beteiligung als Fortsetzung das Corpus aller Trouvèresmelodien unter dem Titel: Monumenta cantilenarum lyricorum Franciae medii aevi". Nach nahezu 20 Jahren ließ ihn die Munificenz von Frau Mary-Louise Curtis Bok in Philadelphia an die Verwirklichung seines alten Planes herantreten. Zwei stattliche Quartbände liegen vor, die in einem ganz vorzüglichen Faksimile und in Übertragung unter dem Obertitel „Corpus cantilenarum medii aevi" eine berühmte Trouvère-Handschrift, den „chansonnier Cangé" (Paris, Bibl. Nat. fr. 846) wiedergeben. Der erste Band bringt als Einleitung eine eingehende Beschreibung der Handschrift, sowie eine gute tabellarische Übersicht über den Inhalt mit allen Beziehungen zu dem übrigen vorhandenen Quellenmaterial. In der Einleitung zum Übertragungsbande präzisiert Beck seinen Standpunkt, der sich gegenüber seiner älteren Meinung nicht unwesentlich verändert hat. Keine starre Anwendung des modalen Prinzips, sondern feinfühliges Eingehen auf die vorliegende Quelle, das ist es, was er immer und immer wieder betont. Kein Streben nach dem Archityppus, sondern möglichst genaue Erkenntnis der zugrunde liegenden Quelle. Ganz richtig bemerkt er, daß der Schreiber eine ihm vorliegende ältere Quelle wegen des Schriftwandels nicht einfach kopieren konnte, wollte er nicht Gefahr laufen, unverständlich zu bleiben. Für den Notator weist er Kenntnis mensuraler Schreibung nach. Die häufige Transposition von Melodieteilen in andere Stimmlagen läßt Al-

terationszeichen stärker heraustreten, als sie gemeinhin in den Quellen des ritterlichen Liedgesangs anzutreffen sind. Die Wirkung der modi wird durch das Notenbild offenbar. Die Alleinherrschaft des dreiteiligen Taktes weist er zurück. Durchaus im Einklang fühlt er sich mit Johannes de Grocheo, wenn er die besondere Bedeutung des 5. modus in helles Licht rückt. Seine genaue Kenntnis des gesamten Quellenmaterials und seine besondere Untersuchung des Tropars von Burgos und der Bamberger Motettenhs., sowie ihr Vergleich überzeugte ihn von der Schwierigkeit, ohne schriftliche Unterlage den modus fest zu bestimmen, da der natürliche Wortrhythmus und die musikalische Behandlung des modus häufig in strikteſtem Gegensatz zueinander stehen. Zehnsilber weisen z. B. durchaus nicht nur auf den daktylischen modus. Immerhin läßt sich daran festhalten, daß die tonische Silbe des Reims auf eine schwere Zeit fallen muß.

Auf zwei problematische Fragen hat er die Antwort nicht zu geben gewußt:

1. Wann haben die Komponisten und Kopisten die alte Starrheit der modalen Formen zu gunsten des tonischen Akzents des Wortes gebrochen?
2. Wer war der geniale Rhythmiker, der auf den Gesang der Troubadours und Trouvères den 2. modus mit der betonten Kürze und der tonlosen Länge anwandte?

Beziehungen zwischen Empfindungen und ihrem rhythmischen Ausdruck sind ihm gewiß. Im Recht ist er, wenn er betont, daß der Gesang von Troubadours und Trouvères keine Volkskunst sei, sondern durchaus aristokratisches Gepräge habe. Seine Tonarten-Untersuchungen stellen ein Überwiegen derjenigen toni oder modi fest, die mit Dur und Moll verwandt sind. Seine Beobachtungen des ambitus der Melodien zeigen, daß die meisten einen Umfang von einer Septime bis zur None beanspruchen. Wertvoll sind auch die Analysen der Melodien, die die Vielgestaltigkeit des melodischen Ausdrucks, den Reichtum der melodischen Erfindung belegen. Ebenso werden die Fragen nach den melodischen Zierformen durchaus einwandfrei behandelt und das melodische Formenmaterial, vornehmlich an Hand der Ausführungen von Johannes de Grocheo, sachgemäß klargelegt. Abgesehen von einigen unnötigen Ausfällen gegen Ludwig und Gennrich wird man der einleitenden Darstellung Anerkennung zollen müssen und sich dem Herausgeber durchaus verpflichtet fühlen. Leider kann ich den Übertragungen nicht immer das Lob zu teil werden lassen, das ich der äußerst fleißigen und eindringlichen Arbeit durchgängig hätte spenden mögen. Gewiß, es ist eine unendlich schwierige Materie, und die einwandfrei klaren mensurierten Niederschriften zeigen ja nur zur Genüge, wie schwankend der Boden ist und wie hypothetisch unklar aufgezeichnete Melodien nur übertragen werden können. Überdies müssen, wie der Vergleich der Quellen Burgos und Bamberg zeigt, auch landschaftliche Unterschiede in der Interpretation bestanden haben. Warum aber diese abenteuerlichen Übertragungen der Pliken, wo doch Beck ihr Wesen theoretisch richtig erörtert? Bei der Plika handelt es sich nur um den notierten Hauptton und den durch die Richtung des Plikastriches und die Stellung des folgenden Haupttons bedingten Zierton, dessen Wert von dem vorhergehenden Hauptton abzuziehen ist. Bald operiert Beck mit einer, bald mit zwei Ziernoten (vgl. den Anfang von Nr. 33 und Nr. 37); bald zieht er ihren Wert von dem plizierten, bald von dem folgenden Ton ab. Ich verweise nur auf die Übertragung von dem Melisma auf „mirant“ in dem Liede „Ausi cum l'unicorne sui“ des Königs von Navarra. Falsch ist die Übertragung von Melismen wie auf „ior“ in der anonymen Chanson „J'osasse“ (Nr. 167). Willkürlich ist auch die Takteinteilung: hier wird ein modus, dort werden zwei modi zu einem Takte zusammengefügt. Man vergleiche z. B. die Nummern 1, 4 und 10 gegenüber 32, 34 und 40. Bald wird die longa einer halben, bald einer viertel Note gleichgesetzt (z. B. Nr. 20 gegenüber Nr. 35). Unberechtigt sind Dehnungen, wie sie die letzte Zeile von Gace Brulés „A la doucour“ erfährt. Wenn sich Beck hier dem Notenbilde enger anschließt, warum dann nicht auch in der vorhergehenden Zeile? Ein Problem bleibt die Bestimmung des modus, wenn die Aufzeichnung nicht eine deutliche Sprache spricht oder nicht ganz eindeutige rhythmische Verhältnisse vorliegen. Wie wirr ist z. B. das Notenbild der reizenden kleinen Chanson „Pour conforter“ vom König von Navarra (Nr. 236), kaum geeignet, einen Anhalt zu bieten. Nicht selten komme ich zu andern modalen Lösungen. Die Übertragungsarbeiten Becks hoch in Ehren. Für endgültige Lösungen kann ich sie aber nicht halten.

Johannes Wolf.

Musici organici Johannis **Cabanilles** (1644—1712). Opera omnia. Nunc primum in lucem edita cura et studio Hyginii Anglès, Pbri. Volumen I. Publicaciones del De-

partamento de Música de la Biblioteca de Cataluña, IV. gr. 8°, XCVI u. 182 S. Barcelona 1927, Biblioteca de Cataluña. 20 Pes.

Schubert, Franz. Offertorium. Intende voci orationis. Für eine Tenorstimme, gem. Chor u. Orch. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. Part. 9 Rm.

Telemann, Georg Philipp. Tafelmusik, Hamburg 1733. Hrsg. von Max Seiffert. Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 61/62. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 40 Rm. Subskriptionspreis 20 Rm.

Man betrachtet den weitläufigen französischen Titel der „Musique de Table" mit seinen geschweiften Buchstaben und der dreifachen Betitelung des Komponisten und ahnt bereits, warum der unerschöpfliche Telemann diese drei „Productions" von je sechs geschlossenen Stücken für ganz verschiedene Besetzung mit eigner Hand in Kupfer stechen half. Kaum überrascht auch die stattliche Subskribentenliste, in der Fürsten und Magnaten, Musiker und Musikalienhändler aus deutschen, französischen und nordischen Städten aufgeführt werden: ein solches Werk ist einfach zu jedem Zwecke brauchbar — für häusliche Kammermusik, bürgerliche Festgelegenheiten, höfische Repräsentation. Wenn man für die Bezeichnung „production" den zeitgenössischen deutschen Namen „Vorrat" einsetzen darf, so ist über die Natur der drei Gruppen ebenfalls das Wesentlichste im Titel gesagt, nämlich, daß sie nicht zusammenhängende Suiten oder dergleichen vorstellen wollen, sondern eine lose Folge brauchbarer Stücke, die man zusammen oder auch einzeln vortragen kann und die gerade etwa ausreichen, eine gute „Tafelmusik" auszufüllen. Im Beiheft des Denkmälerbandes fordert der Herausgeber nachdrücklich eine gerechtere Einstellung auch zu dieser Seite des Telemannschen Schaffens, nachdem sich die Klaviermusik und Oratorienkomposition des Meisters in steigendem Maße wieder Beachtung erzwungen hat. Vielleicht wird die neuerliche Schätzung Telemanns bald eine umfassende Bewegung der Wiederbelebung entstehen lassen, die sich auch an Kantaten und Opern herantraut; aber nur ein Bruchteil aus Telemanns überreichem Lebenswerk wird mit innerer Berechtigung zu dauerndem Leben zurückkehren. Klavier- und Kammermusik hat hierzu wohl die besten Aussichten: es sind die Formen, die am wenigsten an die Bestimmung und äußeren Einrichtungen ihrer Zeit gebunden sind, die durch ihre Mannigfaltigkeit jedem auch heute noch etwas geben können. Karl Nef hat die Musique de Table einmal mit „Kaffeehausmusik" verglichen; man darf es mutatis mutandis gelten lassen und wird ein Zeitalter bewundern, das solche musikalische Gebilde als ausgesprochene Zweckmusik entstehen ließ, aus materiellen Gelegenheiten also durch eine höchst entwickelte Kultur der Repräsentation künstlerische Angelegenheiten machte. Daß man in diesem Punkte einem pomphaft zubereiteten Wildschwein dieselbe Anerkennung zuteil werden ließ, wie einer feinen Tafelmusik, ist für die ästhetische Bewertung der letzteren aufschlußreich genug: man müßte die barocken äußeren Voraussetzungen rekonstruieren, um dieser Musik ganz gerecht zu werden.

Die Geschichte der weltlichen Gebrauchsmusik ist noch nicht geschrieben; es ist daher nur eine Vermutung, wenn man Telemanns „Musique de Table" für das 18. Jahrhundert eine entscheidende Stellung zuweist — vielleicht gibt es noch mancherlei, was ihr ebenbürtig zur Seite treten darf. Als Typus jedoch ist dieses Werk so in sich gerundet und so bezeichnend für seine Entstehungszeit, daß wir es mit den Typen der Gebrauchsmusik anderer Jahrhunderte getrost in eine Linie stellen dürfen. Merkwürdig, daß man das 18. Jahrhundert bisher ohne dieses instrumentale „Tafelkonfekt" recht gut zu kennen glaubte; Telemanns „Tafelmusik" ist für das Gesamtbild der Zeit so unentbehrlich, wie Scheins Banchetto musicale im vorangehenden, der Straußsche Walzer im folgenden Jahrhundert.

Der musikalische Aufbau der drei Divertissements ist übereinstimmend. Den Anfang bildet jeweils eine Ouvertürensuite für zwei Soloinstrumente und Streicherbegleitung, sodann folgen ein Quatuor, ein „Concert", ein Trio, ein Solo und schließlich eine vollstimmige „Conclusion", die in der Tonart der Ouvertüre den Reigen beschließt. Diese Stücke zusammengenommen machen etwa das Repertoire eines großen Conviviums aus; jedes von ihnen aber ist selbständig, die Reihenfolge keineswegs verbindlich. Ganz nach den Bedürfnissen der Stunde kann ein Teil jeder „Production" gewählt werden oder, bei Besetzungsschwierigkeiten, aus allen drei eine Auswahl der leichter zu erstellenden Stücke getroffen werden. In sich geschlossen sind hingegen die einzelnen Nummern, die jeden der drei Teile ausmachen. An die Ouvertüre schließen sich vier bis sechs

Suitensätze und (ideell) die Conclusion. Seiffert hat bei aller Zurückhaltung seiner Einleitung für die drei Suiten die Anlehnung an drei verschiedene Vorbilder nachgewiesen; die erste (Ouverture—Rejouissance—Rondeau—Loure—Passepied—Air—Gique) erinnert in ihrer reichen, modischen Abwechslung an Georg Bleyer, die zweite (Ouverture—Air I—IV, deren jedes ein ausgewachsener Konzertsatz) an die Form Joh. Sigmund Kussers, die dritte, eine Folge von Charakterstücken (Ouverture—Bergerie—Allegresse—Postillons—Flaterie—Badinage—Menuet), an die Programmsuite Georg Muffats. Die Suiten stellen zugleich Beispiele der ganz durchgebildeten Form des Concerto grosso dar: Ripieno und Concertino sind mit größter Freiheit verteilt, die solistische Wirkung in effektvollster Weise dem Tuttiklang gegenübergestellt. Nach der Ansicht Seifferts ist als Höchstzahl der Besetzung die durch 8—9 Instrumentisten (wie bei der Hamburger Ratsmusik) und einen Generalbaßspieler anzusehen. Diese Zahl ergibt sich bei einfacher Besetzung der Blasinstrumente, doppelter (soweit Solo und Tutti verlangt) der Streicher. Es ließe sich hiergegen vielleicht vorbringen, daß „Tutti" doch folgerichtig „mindestens zwei Spieler" bedeutet, also bei einer geringen Verstärkung des Streichkörpers der Charakter als Kammermusik bestimmt nicht in Frage gestellt wäre, die gegensätzliche Wirkung von Tutti und Concertino hingegen besser herauskäme, während die Blasinstrumente von einem schmiegsamen kleinen Streichensemble gewiß nicht erdrückt werden.

Die übrigen Stücke: Konzerte, Quatuors, Trio- und Solosonaten haben die übliche drei- bis viersätzige Form (das in Seifferts dankenswerter Übersicht, Beiheft S. 8, besonders angegebene „Tempo giusto" der letzten Solosonate ist kein fünfter Satz, sondern nur ein Trioteil des „Presto".) Den Suiten am nächsten stehen naturgemäß die Concerti; zwar hat nur eines von ihnen ausgesprochenen Concerto grosso-Charakter; in der reichen Abwechslung vollstimmiger und virtuos-solistischer Partien, sowie der häufigen Einfügung von Triostellen ohne Generalbaß ist jedoch auch ohne ausdrückliche Angabe von Solo und Tutti die konzertante Wirkung im stärksten Maße erzielt. Unter den Quatuors macht Seiffert besonders auf das der dritten Production aufmerksam, dessen Besetzung: Violine, Flöte, Violoncello und Continuo das Violoncell vom Fundament losgelöst, als Solostimme auftreten läßt. Seiffert bezeichnet dieses Stück insofern als „Klavierquartett modernen Genres", als damit „das Violoncell nicht mehr der mittrottende Gefährte des Cembalo" ist. Indessen ist von Selbständigkeit des Klaviers natürlich keine Rede; um gegen das obligate Violoncell aufzukommen, scheint mir im Gegenteil die grundsätzliche Tiefoktavierung des Cembalo oder die Beifügung eines zweiten Violoncello oder eines Kontrabasses zum Fundamento notwendig, so daß mit einem Klavierquartett wenig Ähnlichkeit bestehen bleibt.

Wenn Max Seiffert als Herausgeber sich mit wenigen Vorbemerkungen begnügt, da die Forschung dem Inhalt der „Tafelmusik" bisher noch alles schuldig geblieben ist, so ist an dieser Stelle erst recht größte Bescheidung am Platze. Jedoch wird wohl niemand dem Referenten verwehren, zum Schluß das auszusagen, was beim ersten Kennenlernen dieses Denkmälerbandes überrascht und fesselt; mit den üblichen Worten „Erfindungsreichtum, flüssige Melodik, formale Gewandtheit" usw. wird man diesem Werk von Telemann schwerlich gerecht. Es ist die einzigartige Sicherheit in der Handhabung des galanten Stils, die an Telemanns Kammermusik verblüfft. In ihm strömen alle musikalischen Regungen seiner Zeit zusammen; er beherrscht spielend französische wie italienische Formen (die Klavierfantasien sind der zwingendste Beweis) und liebt die Benutzung nationaler Charaktertypen (polnische Tänze). In ihm viel mehr als in den tiefer verankerten Persönlichkeiten Bachs und Händels offenbart sich die geistige Lage des damaligen Deutschland; sein Werk fügt die fremden Bestandteile zu einem charakteristischen Eigenstil zusammen. So erscheint Telemann als der eigentliche weltmännische Repräsentant in der Musik des 18. Jahrhunderts, und seine ungeheure Verbreitung und Schätzung bei den Zeitgenossen erscheint wohlbegründet. Je mehr wir uns gewöhnen, einen Seb. Bach als überzeitlich zu werten, desto unbefangener werden wir die wahre Natur seines Jahrhunderts und deren künstlerischen Ausdruck erkennen, desto mehr werden wir der Leistung Telemanns gerecht werden. Max Seiffert hat in einer prachtvollen Studie (Beiheft S. 16ff.) festgestellt, in wie weitem Maße Händel gerade Telemanns „Musique de Table" benutzt und in seiner genialen Weise umgeformt hat. Selbst wenn einiges davon gewissermaßen als formelhaftes Allgemeingut der Zeit gelten dürfte, ist jenes Verfahren ein Mahnruf an die Gegenwart, ein schöpferisches Talent vom Range Telemanns anzuerkennen.

Es war in der kurzen Besprechung nur von formalen Eigentümlichkeiten die Rede; eine Behandlung der musikalischen Eigenwerte ginge über den Rahmen dieser Zeilen hinaus. Nur im allgemeinen sei daher schließlich darauf hingewiesen, daß einer unendlich mannigfachen instrumentalen Besetzung ebenso charakteristische musikalische Einfälle entsprechen. Man vergleiche nur die drei Concerte: das erste mit konzertierender Flöte und Violine weist zwei der liebenswürdigen „Affetuoso"- und „Gratioso"-Sätze auf, die Telemann gerade in A dur so anziehend zu gestalten weiß, das zweite in F dur für drei Violinen und Streicher nähert sich mehr virtuoser Gestaltung, das dritte in Es dur mit zwei Hörnern ist ganz auf den heroischen Ton gestimmt. In der Programmsuite der dritten Production feiert diese Vielgewandtheit Triumphe: Pastorale, Posthornruf, Tändelei — jeder einzelne Satz wirkt wie eine höfische Verkleidung im Sinne der reichen und lebensfrohen Zeit, deren wahren musikalischen Ausdruck Telemanns „Musique de Table" mit am treffendsten festgehalten hat. Der beste Lohn für Max Seifferts vorbildliche Edition, deren Ergänzung durch praktische Ausgaben bereits begonnen hat, wäre es, wenn in einiger Zeit seine Überzeugung Allgemeingut würde: „Unfaßbar, solchen Reichtum zu besitzen und ihn achtlos in der Ecke verstauben zu lassen!"

Peter Epstein.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Frankfurt a. M.

Den Reigen der Veranstaltungen der Ortsgruppe im Berichtsjahr 1927/28 eröffnete am 26. Nov. Herr Prof. Dr. Fr. Noack mit einem Vortrag über „Christoph Graupners musikalische Tätigkeit in Darmstadt". Der Redner gab ein außerordentlich plastisches Bild von dem Musikleben in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Darmstädter Hof des musikliebenden Landgrafen Ernst Ludwig, auf dessen Veranlassung hin Graupner 1709 nach der hessischen Residenz berufen und, nach dem Tode Briegels, zum Kapellmeister daselbst ernannt worden war. Die Bestrebungen des Landgrafen zur künstlerischen Ausgestaltung des Hoflebens zielten einerseits auf die Erweiterung und künstlerische Hebung der Kapelle, andrerseits auf die Schaffung einer Oper hin; doch bald mußte der Landgraf von seinen hochstrebenden Plänen infolge der recht prekären Lage der Hofkasse Abstand nehmen und sich mit Aufführungen kirchlicher und kleinerer weltlicher Werke begnügen, die nun dem Komponisten eine Richtung vorschrieben, in der er eine äußerst fruchtbare Tätigkeit entfalten sollte. Eine Anzahl ausgewählter Beispiele, die z. T. von dem Vortragenden mit sympathischer Stimme dargeboten wurden, rundeten die Veranstaltung ab.

Am 10. Dez. sprach Herr Dr. Joseph Wenz über „Das Problem der Erneuerung Händelscher Opern mit besonderer Berücksichtigung des Radamisto". Einleitend zeigte der Vortragende an treffend gewählten Beispielen, die er mit warmem Spiel und schöner Stimme vortrug, daß man — wie die Händelpraxis zumal der Oper gezeigt hat —, ohne eine ganz bestimmte, eigentümliche innere Aktivität des Spielers, die aus eingehendem Studium der Singtechnik und Choreographie resultieren muß, oft nicht zur Klangwirklichkeit Händels vorzudringen vermag, daß ein glatter Akademismus nur hemmen kann und daß die Bearbeitung der Partituren, die durch ihr einfaches Notenbild oft über ihren Klanggehalt hinwegtäuschen, notwendig wird, wenn die Händeloper dem Leben zugeführt werden soll. Diese Bearbeitung verlangt unbedingtes Respektieren der musikalischen Substanz, ohne am Buchstaben zu kleben: unter Erwägung alles Historischen müsse letzten Endes nur künstlerische Entscheidung maßgebend sein. Weder falsche Annäherung an unsere Zeit, noch enges Festhalten an alten Dogmen, noch einseitiger Schematismus könne richtungsweisend sein, vielmehr gelte es, Einsicht in die Wirklichkeit Händelscher Kunst zu gewinnen, deren Formwille weiter und freier als das Schema Rezitativ-Arie sei, dem Geist freien Musizierens im Sinne der Händelzeit wieder Eingang zu verschaffen.

Auf Grund der eben entwickelten Richtlinien zeigte der Vortragende dann an dem bekanntlich in zwei Fassungen und weiteren Varianten vorliegenden Radamisto eine Lösung der Frage im Besonderen. Die zweite Fassung könne dem modernen Bearbeiter als Wegweiser dienen, doch komme

für die Bearbeitung selbst eine Kombination aus beiden Fassungen in Frage, die der Vortragende dann näher begründete. Hierbei ging er auf Fragen der Textgestaltung ein, berührte die Schwierigkeiten der Übersetzung und die hieraus erklärliche Berechtigung zu Eingriffen und deren Möglichkeiten. Besondere Aufmerksamkeit sei der Vereinfachung und Konzentrierung der für unsere Begriffe oft überladenen Handlung zu schenken, die Striche notwendig machen, vielleicht auch Einschiebungen oder Umstellungen einzelner Stücke nahelegen könne und die selbst vor der Möglichkeit der Übertragung einer Arie bei gleichem Affekt auf eine andere Person nicht zurückschrecken dürfe.

Dieser Gesichtspunkt erfordere einerseits eine Konzentration der Rezitative, die allerdings nur unter Berücksichtigung ihrer melodischen und harmonischen Gesetzmäßigkeiten vorgenommen werden dürfe, denn leicht sei man der Gefahr ausgesetzt, durch allzu große Streichungen des Guten zuviel zu tun. Andrerseits verdiene die Frage der Arien die größte Aufmerksamkeit. Nicht generell ließe sich die Frage der da capos regeln; manchmal empfehle sich ein Fortlassen des da capo-Teils, in anderen Fällen könnte ein Durchübersetzen, ja sogar die Möglichkeit, durch textliche Änderungen die musikalische Architektur hervorzuheben und deren Wirkung zu steigern, am besten zum Ziele führen.

Bei dieser Gelegenheit berührte der Vortragende das Tonartenproblem, das Kadenz- und Verzierungswesen des Händelzeitalters im Gegensatz zu unserer heutigen Einstellung, streifte die Frage der Inszenierung, der Ausgestaltung des Generalbasses, die Accompagnato-Wirkung am Cembalo, schließlich die Schwierigkeiten, die die eigentümlichen Kreuzungen im Orchestersatz einem brauchbaren Klavierauszug entgegenstellen.

Zwar sei die Zahl der noch der Wiederbelebung fähigen Opern Händels wohl begrenzt, doch schlösse die Händeloper in ihren besten Werken eine Fülle künstlerischer Möglichkeiten ein, deren Hebung auch dem modernen Menschen zur inneren Bereicherung werden könnte. Nur aus der Innerlichkeit des Suchens, so schloß der Vortragende seine inhaltsreichen Ausführungen, sei ein Zugang zu ihrer Wirklichkeit zu finden, wie denn die Händelfrage keine rein musikalische, sondern eine geistige Einstellung verlange, die zum Träger des musikalischen Tuns werden müsse, damit die Erneuerung nicht in erster Linie einem rein wissenschaftlichen Interesse, sondern dem Leben diene.

Am 28. Jan. sprach Herr Dr. K. Holl über „Friedrich Gernsheim". Der Vortragende entwarf ein lebenswarmes Bild des jungen, vielgereisten Komponisten, begleitete ihn in seiner Tätigkeit nach Köln und schilderte ihn als Lehrer, Dirigent und Leiter einer Meisterklasse der Hochschule in Berlin. Er gab dann einen Überblick über das Schaffen Gernsheims und hob vor allem seine Verdienste als Schöpfer einer Kammermusik hervor, die leider heute nicht die Beachtung findet, die sie wohl verdiente. Des Näheren sei verwiesen auf Holls kürzlich erschienenes Buch: Friedrich Gernsheim, Leben, Erscheinung und Werk, Leipzig (1928), Breitkopf & Härtel.

F. Gennrich.

Mitteilungen

– An der Universität Gießen hat sich Dr. Rudolf Gerber für Musikwissenschaft habilitiert. Seine Habilitationsarbeit behandelt „Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen". Das Thema der Probevorlesung war „Das musikalische Klangideal im 16. und 17. Jahrhundert"; das der Antrittsvorlesung „Musik und Drama bei Giuseppe Verdi".

– Am 28. Oktober ist, wie wir jetzt erst erfahren, in Paris Théodore Reinach gestorben. Er war unstreitig auf dem Gebiet der antiken Musikforschung die größte Autorität, der wir eine Reihe von ausgezeichneten Einzelstudien und eine zusammenfassende Arbeit von vorbildlicher Klarheit (La musique grecque, 1926) verdanken. Reinach hat ein Alter von 68 Jahren erreicht; er starb als Präsident der Société française de musicologie.

– Am 4. November starb Dr. Arthur Eaglefield Hull, Gründer der British Music Society, Herausgeber von Monthly Musical Record; einer der vielseitigsten englischen Musiker. Er hat

eine moderne Harmonielehre und Monographien über Skrjabin und Cyril Scott geschrieben; sein letztes größeres Werk war eine umfangreiche populäre Musikgeschichte. Am bekanntesten war er als Hauptredakteur eines Dictionary of Modern Music and Musicians; er war ein Organisator großen Stils.

– Auf der gemeinsam mit der Städtischen Bücherei Dresden veranstalteten Schubert-Ausstellung stellte die Sächsische Landesbibliothek neben anderen Schubert-Autographen auch das jüngst erworbene „Jägers Liebeslied" aus. Zwischen dem Autograph und der Gesamtausgabe (zu der es nicht vorlag, da nach dem Tode Schobers sein Aufenthalt unbekannt war) bestehen nur folgende kleine Differenzen: vor Takt 5 des Aut. steht *p*, Takt 20 descresc. statt dolce; Takt 32 und 61 fehlen die Akzentzeichen, Takt 62 fehlt cresc.

– Herr Dr. Robert Lachmann bittet um folgende Berichtigungen zu seinem Schubert-Katalog im vorigen Heft: S. 110: Die Anm. bezieht sich auf Nr. 10 [Sechzehn Goethe-Lieder]. S. 112: Nr. 12,2. Statt: G.-A., Ser. 20, Nr. 175b lies: 175a. S. 116. Nr. 44,6. Statt: G.-A., Ser. 12, Nr. 36 lies: Nr. 1,36.

Kataloge

Bollettino Bibliografico Musicale. Mailand (101); 5, via Brera. Catalogo N. 1, Okt. 1928. 1357 Nrn., z. T. seltene Drucke (Aaron, Toscanello 1529; Spataro, Demonstrazione 1521 und Tractato 1531; Berardi; Caroso, Raccolta di varii balli 1630; Rameau, Code de musique, 1760; usw.

Karl Ernst Henrici, Berlin. Versteigerung CXLII, 7. Nov. 1928. Ludwig van Beethoven. Manuskripte, Briefe, Urkunden. 57 Nrn., 6 Musikmss., Briefe meist an Steiner u. Haslinger, neuentdeckte Briefe an J. Andr. Streicher u. a.

Karl Ernst Henrici, Berlin. Versteigerung CXLIII, 7. Nov. 1928. Musiker-Autographen. 129 Nrn. Als kostbarste Stücke je ein Brief von Mozart (an den Vater, 15. Mai 1784) und Dittersdorf, und ein Lied-Ms. („Die verfehlte Stunde") von Schubert.

Karl Ernst Henrici, Berlin W 35. Auktionskatalog CXLIV. Autographen u. Stammbücher. I. Literatur, Wissenschaft, Musik, Theater u. Bildende Kunst. Versteigerung am 19. u. 20. November.

Librairie ancienne **J. Mongenet,** Genf, 1, Place de la Petite-Fusterie. Catalogue Spécial No. 3. Musique. 451 Nrn., darunter einige wertvolle Theoretiker-Drucke.

Dem heutigen Hefte liegt ein Prospekt des Verlags Ferdinand Hirt in Breslau bei, über „Jedermanns Bücherei, Abteilung Musik".

Dezember | **Inhalt** | 1928

Seite

Moritz Bauer (Frankfurt a. M.), Zu Schuberts Gedächtnis 129
Marc-André Souchay (Berlin), Schubert als Klassiker der Form 141
Anneliese Landau (Berlin), Spätromantische Schubert-Ergänzung 155
J.-G. Prod'homme (Paris), Die Schubert-Handschriften i. d. Bibl. d. Pariser Conservatoire 160
Willi Schmid (München), Bemerkungen gelegentlich des 16. Deutschen Bachfestes in Kassel 168
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 174
Bücherschau 174
Neuausgaben alter Musikwerke 186
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 190
Mitteilungen 191
Kataloge 192

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Viertes Heft 11. Jahrgang Januar 1929
Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Musikalische Geometrie

Eine notwendige Neubegründung altbekannter Dinge

Von

Walter Harburger, München

I.
Einleitung

Ich kann mir denken, daß mancher Leser nach Durcharbeitung der folgenden, stellenweise nicht ganz einfachen und ungewohnten Gedanken enttäuscht die Frage stellt, wieso man sich soviel Arbeit machen könne, wenn doch nur Altbekanntes dabei herauskommt. Ja mehr noch: warum diese Mühe auf etwas Altbekanntes aufgewendet wurde, das durch die neuesten Entwicklungen der Musik überholt und widerlegt zu sein scheint.

Aber hiermit haben wir schon die aktuelle Bedeutung des angeschnittenen Problems berührt. Ein großer Teil der Irrtümer unserer jüngeren Musikergeneration, ein großer Teil ihrer voreiligen Verallgemeinerungen, ihrer schiefen Ansichten über die Traditionsmusik ist darauf zurückzuführen, daß die ältere Theorie in der Begründung dieser fundamentalen Dinge versagt hat. Und gerade in der gegenwärtigen Krise hängt die Weiterentwicklung der Musik sehr davon ab, daß endlich über ihre Grundlagen Klarheit herrscht.

So glauben die modernen Musiker meist, daß unsere Harmonielehre, die Begriffe Konsonanz und Dissonanz usw. von der Physik bedingt sind. Mit der negativen Konsequenz, die das Vorrecht jedes zielbewußten Denkens ist, fragen sie, warum wir nur die Dreiklänge, die Oktaven, Quinten und Terzen (d. h. die Schwingungszahlen 1 bis 5) zur Grundlage unserer Musik machen sollen, ja, was uns Musiker überhaupt die Physik mit ihren Schwingungszahlen angeht. Diese Dinge könnten bestenfalls auf den Sinnenreiz des Ohrs Einfluß haben; aber die Musik, hierauf bestehen sie mit Recht, ist nicht Angelegenheit eines angenehmen Sinnenkitzels. Und wenn ihnen der Historiker entgegenhält, daß die Ausbildung dieser Grundlagen, ja des ganzen Musiksystems, das Ergebnis einer logischen geschichtlichen Entwicklung ist, so

haben sie die schlagfertige Antwort, daß den schaffenden Musiker auch die Geschichte und die Tradition nichts anzugehen braucht. Beide können ebenfalls eine Frucht einer gewissen Trägheit sein; der gegenwärtige Entwicklungszustand ist sicherlich nicht der letzte, sondern ein mehr oder weniger zufälliger Querschnitt des noch weiter laufenden Entwicklungsstromes; und es ist auch nicht ausgeschlossen, daß die Entwicklung einmal Sprünge machen kann. Und schließlich: die Logik einer historischen Entwicklung läßt sich zu leicht ex post hineingeheimnissen; vielleicht ist (im Sinne der materialistischen Geschichtsauffassung) all das, was wir für die Manifestation einer tiefen Weltweisheit halten, ein reines Produkt blinden Zufalls und es kommt nur uns, die wir in das Gewebe dieses Zufalls hineinverstrickt sind (ohne das wären wir überhaupt nicht, was wir sind) so vor, als wäre ein Sinn dahinter.

In der Tat kann der Historiker auch nur eine gewisse Konsequenz des Entwicklungsgangs feststellen; in die eigentlichen Hintergründe der Entwicklung der musikalischen Grundbegriffe leuchtet auch er nicht hinein, weil seine Methoden dazu überhaupt nicht geeignet sind. Denn um das Labyrinth der Geschichte zu erschließen, braucht man einen Schlüssel, der nicht aus der Geschichte erschlossen werden kann. Den geistigen Sinn in etwas Wirklichem suchen, sei es nun Geschichte oder Naturwissenschaft (Physik), heißt aus dem Instrumentarium rein geistiger Kombinationsmöglichkeiten den Chiffernschlüssel herausfinden, mit dem diese Geheimschriften lesbar sind. Und darum sind alle diese Schlüssel in reinen Geisteswissenschaften zu suchen, d. h. in Philosophie und Logik, in Mathematik und Geometrie.

II.

Die Einsteinsche Weltgeometrie

Was in den letzten zwanzig Jahren in der Physik vor sich gegangen ist, gibt ein anschauliches Beispiel dafür, wie ein rein geisteswissenschaftlicher Schlüssel in ein bis dahin unentwirrbares Dickicht von Formeln und Meßzahlen Klarheit und Übersicht gebracht hat. Nicht nur, daß die Relativitätstheorie die Widersprüche gewisser experimenteller Ergebnisse aufzuklären vermochte, andere Messungen sogar zahlenmäßig vorauszusagen imstande war: sie hat durch die Einführung dieses Schlüssels auch die Dunkelheiten der Schwerkraft beseitigen können, die bis dahin, trotz ihrer augenfälligen Wirkungen wie ein Deus ex machina über unbegreifliche Fernen wirkend, sich jedem experimentellen Nachweis entzogen hatte. Und zwar gelang dies gerade dadurch, daß man sie jedes Merkmals einer eigentlichen physischen Kraft entkleidete und sie als eine rein geometrische Eigenschaft auffaßte. Denn der Schlüssel, der der Relativitätsphysik diese Erleuchtungen bescheerte, heißt Geometrie; indem man anstelle der starren, abstrakten „euklidischen" Geometrie, der „fertigen Mietskaserne" H. Weyls, die flexiblere, allgemeinere (allerdings einerseits noch abstraktere, andrerseits aber ganz reale) Riemannsche Geometrie setzte, gelang es, die ganze Physik so umzudeuten, daß irgendwelche Materieansammlungen auch die Geometrie in ihrer Umgebung verbiegen; — die gesamte Geometrie mit ihren starren, geraden Linien und Maßstäben deformiert sich in der Nähe großer Massen, die geradlinigen Bahnen frei fliegender Körper verbiegen sich zu den Planetenellipsen, eben weil sich die Geometrie verbogen hat; und das in unendliche Weiten zerfließende abstrakte Weltall krampft sich zu dem gigantischen vierdimensionalen Ball des realen physikalischen Weltganzen zusammen. Wird so auf

der einen Seite die Geometrie mit Physikalischem geladen, so löst sich auf der anderen die ganze Physik in reine Geometrie auf. Denn wie man die an einzelnen Stellen des Raumes gehäuften Massen als Ursache für die Änderung der Geometrie in ihrer Umgebung (des metrischen bzw. des Schwere-Feldes) ansehen kann, ist es auch möglich, die Massen und die Schwerefelder als einen Ausdruck der an diesen Stellen gültigen Geometrien anzusehen. In einer so aufgefaßten, d. h. geometrisch interpretierten Physik gibt es eigentlich nichts Physisches mehr; sowohl Zentrifugalkraft wie Gravitation sind in einer geometrischen Eigenschaft, einer „Scheinkraft, die dem metrischen Feld entspringt"[1] aufgegangen und die Massen sind zu etwas wie Krümmungsmittelpunkten der sie umgebenden Raumstellen geworden.

Was hat das nun alles mit Musik zu tun? Was bringt es für uns Musiker für einen Vorteil, wenn wir anstelle des verhältnismäßig leicht zu übersehenden Teils der mechanistischen Physik, der Akustik mit ihren Schwingungszahlen, diese verzwickte höhere Geometrie mit ihren unanschaulichen Konstruktionen und abstrakten Umdeutungen realer Dinge setzen; was für Zusammenhänge bestehen überhaupt zwischen diesen sublimen mathematischen Dingen und der unmittelbar zum Herzen sprechenden Musik?

Diese Zusammenhänge bestehen darin, daß die Grundlagen der Musik Geometrie sind. Ich sage ausdrücklich: „Geometrie" und nicht eine Art Geometrie, obwohl die musikalischen Dinge nichts Räumliches sind und allenfalls nur in gewisser Parallele dazu stehen. Aber die Geometrie ist in ihren Erweiterungen auf vier-, fünf- und mehrdimensionale Mannigfaltigkeiten, in ihren physikalischen Anwendungen auf Raum–Zeit–Masse-Kontinua selbst schon über den bloßen Raum hinausgewachsen; sie ist eine allgemeine Mannigfaltigkeitslehre geworden, und es läßt sich nachweisen, daß auch die Mannigfaltigkeit der Zeit-Ton-Dimension, die der Musik die Grundlage abgibt, in den umfassenden Gesamtplan einer All-Geometrie sich einordnet. Es läßt sich da exakt zeigen (mit Hilfe des Systems der komplexen Zahlen), daß man, analog der Minkowskischen Deutung der Relativitätsphysik, welche die Zeit als vierte Ordinate rechtwinklig zu den drei Raumordinaten geometrisch interpretiert, auch die Ton- (bzw. Empfindungs-)dimension rechtwinklig zur Zeit setzen darf. Das heißt, je nachdem man den metalogischen Kalkül (eine Art phänomenaler oder organischer Mathematik) auf Mannigfaltigkeiten „oberhalb" oder „unterhalb" der Zeitdimension anwendet: beide Male wird man auf Kontinua geführt, die denselben Gesetzen gehorchen. Im ersten Falle ergeben sich die Räume der Geometrie (im engeren Sinne), und zwar im Sinne der oben besprochenen Deutung der Relativitätsphysik, bei der die Zeit die Rolle einer vierten Dimension spielt; ja die Dinge gehen noch weiter in das scheinbar Physikalische hinein: die Maßgeometrie dieser Räume entspricht der, die in einem Schwerefeld gilt, an dessen Horizont sich unendliche Massen befinden. Man kann sich auch diesen Raum vorstellen als einen einzigen ungeheuren Lift, der mit umgekehrter Fallgeschwindigkeit nach oben gerissen wird. (Das ist zwar ein für die astronomische wie die physikalische Praxis bedeutungsloser Grenzfall; umso wichtiger aber ist er für die Theorie der phänomenalen Raumkonstruktion; er stellt gewissermaßen den logisch-konstruktiv einfachsten Fall der Raumbildung dar.) Wir begegnen

[1] Hermann Weyl, Raum — Zeit — Materie.

uns also mit der Relativitätsphysik auf halbem Wege: jene, indem sie wichtige physikalische Gegebenheiten geometrisiert hat, und die metalogische Geometrie, indem sie auf Raum-Zeit-Mannigfaltigkeiten führt, in denen Zeit und Raum nicht abstrakt beziehungslos zueinander stehen, sondern in solchen Funktionen, wie sie in dem oben beschriebenen Schwerefeld herrschen[1]. Auch hier erweist sich die Schwere als eine geometrische Eigenschaft.

„Unterhalb" der Zeitlinie ist das musikalische Kontinuum denselben gesetzmäßigen Funktionen bzw. deren Umkehrungen unterworfen. Seine geometrischen Eigentümlichkeiten sind den Musikern und allen Musikalischen so bekannt und selbstverständlich, daß sich niemand Gedanken darüber macht. Eben darum soll im nächsten Abschnitt breiter vielleicht als nötig, davon die Rede sein. Es handelt sich um seinen rechtwinkligen Aufbau, um seine logarithmischen Maßverhältnisse (die Intervalle sind bekanntlich Logarithmen zu den zugehörigen Ton- bzw. Schwingungszahlen), um das Phänomen der Oktavenwiederkehr und um die Gravitation der Intervalle und Akkorde nach der Tiefe. Das sind alles Dinge, die sehr des Nachdenkens wert sind; in ihnen enthüllt sich die eigentümliche Struktur der musikalischen Vorstellung, und es liegen hier schon die Anfänge dessen, was gemeinhin „musikalisches Schaffen" genannt wird.

III.

Das musikalische Kontinuum

Musik hat für unser heutiges Tonbewußtsein zwei Dimensionen: das Nacheinander (in der Zeit) und das Übereinander (in der Tonhöhe). Eigentlich ist schon dies „Übereinander" ein nicht ganz unmittelbarer Ausdruck. Genau genommen müßte man sagen: die Dimensionen der Musik sind das Nacheinander und das Zugleich. Denn das „Übereinander" ist eine bildmäßige Übertragung aus dem Gebiete des Räumlichen, d. h. des Geometrischen.

Aber diese Übertragung ist so tief im Wesen der Sache „Musik" verwurzelt, sie trifft irgendetwas Wesentliches an unseren musikalischen Vorstellungsformen, so daß wir nirgends um diesen bildmäßigen Ausdruck herumkommen. Alle die Ausdrücke: Tonhöhe, hohe und tiefe Töne, Intervalle usw. (d. h. Abstände) sind uns besonders in den modernen Sprachen so unentbehrlich, daß wir keinen Ersatz dafür finden können; auch ältere Sprachen, wie z. B. das Lateinische, haben selbst aus einer Zeit, in der das Bewußtsein einer Tondimension noch nicht ausgeprägt zu sein schien, Ausdrücke wie schwere und spitze (leichte) Töne, die ebenfalls, durch die Beziehung auf die Schwerkraft ein räumliches Bild hereinziehen. Oder wie Johannes Kepler, der darüber sehr anmutig plaudert, sich ausdrückt: Da „hoch und tief" (leicht und schwer) Ortsbezeichnungen bedeuten, hat der Sprachgebrauch in weiterer Verfolgung dieser seiner Grundtatsachen auch das auf Töne übertragen, was eigentlich eine Besonderheit der räumlichen Örter ist, d. h. die Intervalle, die Abstände. Denn sonst sagt man nur von Orten, daß sie voneinander abstehen, Abstand haben. Schließlich hat die Musiklehre diesen Ausdruck auch in die graphische Darstellung, das Noten-

[1] Die metalogische Theorie führt hier auf gewisse hyperbolische Sin- und Cos-Funktionen, die den Scherentransformationen (gleich einer auf- und zuklappenden Schere) in einem statischen nichteuklidischen Schwerefeld, bzw. imaginären Rotationen in einem statischen euklidischen Schwerefeld entsprechen. Das sind aber gewisse einfachste Fälle der allgemeinen Einsteinschen Relativitätsphysik.

bild, übernommen, das in verschieden hoch bzw. tief gezogenen Linien besteht. Dadurch aber ist der ursprüngliche geometrische Sinn des Wortes wiederhergestellt[1].

Diese raum-ähnlichen Eigentümlichkeiten des Musikalischen — man kann sozusagen von einem Musikraum sprechen — haben also im Verlauf des abendländischen Mittelalters, als diese Vorstellungen immer präziser wurden, zu unserm bekannten Notenbild geführt, das im Gegensatz zu den antiken Buchstabenschriften und auch noch zu den Neumen der frühchristlichen Zeit einen ausgesprochen geometrischen Charakter hat. Und wie gewisse subtilste Forschungen über die mathematische Struktur der musikalischen Vorstellungen gezeigt haben: — das geometrische Notenbild trifft deren strukturellen Aufbau sehr genau; die Tondimension steht zur Zeitdimension in solchen mathematischen Beziehungen, wie z. B., daß sie zu ihr rechtwinklig liegt, daß sie sich in $\left(\frac{\pi}{2}\,i\right)$ Periodenstreifen wiederholt (Oktavenwiederkehr), daß die Intervalle in logarithmischer Form auftreten (Weber-Fechnersches Gesetz der experimentellen Psychologie) usw.; und mehr noch: wenn man, wie man in der Relativitätsphysik die Zeitdimension als vierte Dimension zu den drei Raumdimensionen rechnet, nunmehr die Tondimension als fünfte zu diesen vieren hinzufügt, so findet man, daß diese Dimensionen alle in ein und derselben Beziehung zueinander stehen.

Ich bin etwas ausführlicher auf diese mathematischen Dinge eingegangen. Aus zwei Gründen. Erstens, weil sich dabei herausstellt, daß es sich bei unserer Notenschrift um mehr als bloße Analogien und Bilder handelt. Und zweitens, weil ich späterhin darauf zurückkommen werde und nachweisen will, daß alle diese scheinbar materialen und technischen Dinge schon Ausflüsse des lebendigen Musikgeistes sind, sozusagen schon etwas wie Kompositionen. Es gehört zu den größten Überraschungen für den philosophischen Laien, daß das, was er für die sichersten Erfahrungen über die Außenwelt, und noch dazu für ein rein mechanisches, rechenmäßiges Klischee derselben hält, nämlich das Geometrische, — daß dieses Geometrische im Grunde ein reines Hirngespinst ist (man verstehe das nicht abfällig), — jedenfalls als etwas, was der menschliche Geist mit geschlossenen Augen immer wieder folgerichtig aus sich selbst erzeugt. Das hat schon Plato gewußt, und er ist darum auch dazu gekommen, die Geometrie zu vergöttlichen. Im Grunde ist es eines der größen Wunder, daß die sogenannte Wirklichkeit diesen reinen Geistesgesetzen folgt; darüber hinaus noch hat die Entwicklung der neueren Physik, die Einsteinsche Relativitätstheorie, gezeigt, daß man viel abstraktere denkmäßige Konstruktionen machen muß, d. h. etwas, was in noch höherem Maße „Hirngespinst" zu sein scheint, damit die wirkliche Welt sich in Formeln und Regeln einspannen läßt. Denn die Geometrie Einsteins verhält sich zur Geometrie Platos wie das Allgemeine zum Speziellen, wie eine Gummikonstruktion zu einem griechischen Tempel; aus den selbstverständlichen Anschaulichkeiten des griechischen Raumdenkens gehen die Gebilde des modernen durch geistige Verallgemeinerungen, Zerdehnungen, Verbiegungen hervor. Und ebenso ist auch die Fortsetzung des Geometrischen in die Zeit- und Tondimensionen hinein mit all ihren raumähnlichen Vorstellungen ein reines (allerdings notwendiges und folgerichtiges) Erzeugnis des Geistes: der Geist, hier in diesem Falle der musikalische, gebiert in

[1] Joh. Kepler, Kosmische Harmonie (Inselverlag), S. 83 ff.

jedem Gehirn jedesmal die musikalischen Grundelemente neu; und der Schaffensprozeß (der überindividuelle, nicht bloß der von Mozart oder Beethoven oder Brahms) nimmt schon hier seinen Anfang.

Insofern also das Notenbild schon etwas Urmusikalisches ist, so etwas wie eine Komposition, kann man wichtige Auseinandersetzungen über musikalische Dinge gleich in dieser bildlichen Übertragung zum Austrag bringen. Denn der sprachliche Ausdruck fällt uns entschieden leichter, wenn wir uns an bildliche, anschauungsmäßige Dinge halten können. Und wenn wir über Musik schreiben, treiben wir schließlich nicht Musik selbst, sondern wir versuchen mit Worten und Begriffen etwas klar zu machen. Wir können also die Ausdrücke: Horizontale (zeitliches Nacheinander) und Vertikale (Übereinander der Töne) ohne weiteres akzeptieren. Ungeachtet der Proteste gewisser musikalischer Puritaner, die nichts von der tieferen Berechtigung, ja der Wesensgleichheit dieser geometrischen Übertragung wissen. Auf der anderen Seite halten wir diese Ausdrücke fest gegenüber den Versuchen mancher moderner Theoretiker, diese Grundbegriffe willkürlich auszuhöhlen. So meint Alois Hába in seiner „Neuen Harmonielehre des Viertel- usw. Tonsystems", daß vertikal und horizontal nur die Bedeutung habe, wie man das Notenblatt gerade halte. Das nimmt dem Begriff „Vertikale" sein wesentlichstes Merkmal, nämlich die Beziehung auf die Schwerkraft[1]. Die Schwere aber ist in der (Einsteinschen) Geometrie eine geometrische Eigenschaft geworden, und, wie vorhin die Fußnote von S. 196 andeutete, ist die Zeit-Ton-Mannigfaltigkeit die Fortsetzung der Einsteinschen Theorie in die fünfte Dimension hinein, wenn auch allerdings nur eines Spezialfalls derselben, nämlich der Geometrie in einem statischen, euklidischen Schwerefeld.

Die gefühlsmäßigen Ausdrücke, wie „hohe und tiefe (leichte und schwere) Töne", „der Grundton als Träger der Harmonie" usw. usw. haben also einen tiefen inneren Sinn. Die Akkorde der traditionellen, klassischen Harmonielehre — wir müssen diese Einschränkung machen, weil wir noch andere Möglichkeiten kennen lernen werden — sind von unten nach oben aufgebaut: der tiefste Ton ist tatsächlich der schwerste; er ist „Träger" der Harmonie, ihr „Grundton".

Und diese Raum-Zeit-Funktionen, die uns zur Erkenntnis gewisser Schwerefelder als des phänomenalen Raumes geführt haben, liefern auch weitere wichtige Eigentümlichkeiten des musikalischen Kontinuums. Ersetzt man die Raumdimension durch die der Zeit, und die Zeitdimension durch die Tondimension, so ergibt sich als musikalisches *Kontinuum erster Art* seine *qualitative* Vorstellungsform. Hiebei treten die musikalischen Vorstellungen noch nicht als die räumlich (quantitativ) ausgedehnter *Strecken* auf, wie wir es von unserer Vorstellung der *Intervalle* her gewöhnt sind, sondern als die von *Tonverhältnissen*, d. h. von *Qualitätsunterschieden*: eine Vorstellungsweise, wie wir sie etwa beim Stimmen eines Instruments durch das Gehör pflegen. Diese Tonverhältnisse liegen in der (komplexen) Zeit-Empfindungsebene auf dem Einheitskreise. Es ist dies eine Vorstellungsweise, die zwar

[1] Dieselbe Überlegung richtet sich gegen den schematischen harmonischen Dualismus, wie ihn v. Oettingen und auch Riemann vertritt. Das musikalische Kontinuum ist nicht umkehrbar, ebensowenig wie die Schwerefelder der gegebenen Geometrien umkehrbar sind. — Die Konsonanz des Mollakkords (siehe weiter unten) geht (nicht streng dualistisch) letzthin auf die Oktavenäquivalenz bzw. die Periodizität der betreffenden Funktionen zurück. Vgl. W. Harburger, Metalogik, S. 312, 316.

niemals allgemein sich durchgesetzt hat (eben weil sie, als qualitativer Natur, keine extensiven d. i. ausgedehnten musikalischen Vorstellungen wie die Intervalle kennt); immerhin haben Mathematiker wie Drobisch etwas ähnliches zur Veranschaulichung der Tonverhältnisse herangezogen. Drobisch schlägt vor, sich die musikalischen Tonverhältnisse als eine Schraubenlinie auf einer Zylinderfläche vorzustellen, wobei die Oktavverhältnisse jeweils in einer Senkrechten übereinander zu stehen kommen. Läßt man nun die Höhe des Zylinders gleich Null werden, so kommt man zu der Vorstellungsweise des oben beschriebenen musikalischen Kontinuums erster Art, bei dem die Oktavstellen immer wieder aufeinanderfallen.

Es besteht aber noch ein weiterer, wichtiger Unterschied: die Darstellung der Tonverhältnisse durch einen Schraubenzylinder bezieht sich auf ein neutrales, abstraktes Tonkontinuum; in unserm Kontinuum jedoch haben die einzelnen Dimensionen verschiedene Bedeutung: nämlich die reelle Achse versinnbildlicht die Zeit, und die rechtwinklig dazu liegende imaginäre Achse die Dimension der Empfindungen. Die verschiedenen Tonverhältnisse liegen daher auch zu verschiedenen Zeiten: d. h. es handelt sich um musikalische Vorstellungen in einem zeitlichen Nacheinander, weswegen wir sie als „melodische Vorstellungen" bezeichnen wollen. Im allgemeinen entspricht also einem Fortschreiten in der Zeit auch eine Veränderung (Absinken) der Tonhöhen (wenngleich auch dieses nicht, wie man vielleicht meinen könnte, gleitend, sondern der musikalischen Praxis entsprechend, unstetig sprungweise erfolgt). Denn es ist vor allem nicht zu vergessen, daß es sich bei dem musikalischen Kontinuum, ebenso wie bei allen hier besprochenen geometrischen Schemata, um ein dynamisches Kontinuum handelt: den Fallbewegungen des Raumes entspricht einerseits das Gefälle der Zeit, andrerseits die „Schwere" der musikalischen Vorstellungen nach der Tiefe zu, bzw. physikalisch gesprochen, ihre Entropie. Eine melodische Fortschreitung stellt sich somit dar als eine Drehung des Systems um den Winkel des entsprechenden Intervalls (Oktave, Quint, Quart usw.), analog wie in der Minkowskischen geometrischen Interpretation der Relativitätsphysik[1] eine Fallbewegung sich als eine Rotation um einen imaginären Zeitwinkel darstellt. Bei Gelegenheit der melodischen Tonalität werden wir noch auf dieses Kontinuum zurückkommen.

Das musikalische Kontinuum dieser ersten Art ist nicht jenes, das durch unser System der Notenschrift versinnbildlicht wird. Es hat nicht die Vorstellung einer eigentlichen Tondimension, sondern es ist, im Grunde eindimensional, diejenige Vorstellungsweise, die die Töne als Qualitäten hat, etwa ähnlich wie bei Farben oder auch Gerüchen, für die wir ebenfalls keine Dimensionsvorstellung haben. Es ist zu vermuten, daß die antike, vielleicht überhaupt die ganze außereuropäische Musik dieses qualitative Kontinuum hat. Jedenfalls ist es sonst nicht gut zu erklären, warum ein geometrisch so veranlagtes Volk wie die alten Griechen nicht auf etwas wie unser Notenbild gekommen sein und sich mit den Buchstabennotenschriften begnügt haben sollte. Es wäre vielleicht für den Historiker eine interessante Aufgabe, an Hand der Entstehung der Notenschrift nachzuprüfen, ob und in welcher Weise sich im Laufe der Entwicklung eine Vorstellungsform für eine neue Dimension herausgebildet hat. Daraufhin wäre auch die Ersetzung der qualitativen Ausdrücke „schwer und leicht"

[1] Vgl. die Fußnote auf S. 196.

durch die quantitativen „hoch und tief" zu untersuchen. Was im Laufe des Mittelalters in der europäischen Musikgeschichte vor sich gegangen ist, ist meiner Meinung nach zu deuten als die Entwicklung eines sozusagen zweidimensionalen Musiksinns, die eng mit der Entwicklung der mehrstimmigen (Dur- und Moll-)Tonalität zusammenhängt und als Etappen die Einführung der Neumenschriften, der Guidonischen Notenlinien, der Mensuralnoten und endlich den Eulerschen Logarithmussatz hat. Diese Entwicklung eines „Sinnes" für eine neue Dimension ist von größerer Tragweite als man denken möchte; und nachdem wir Musiker jetzt diesen Sinn haben, ist es uns unvorstellbar, wie es Menschen ohne ihn geben kann; aber im Grunde ist das nichts anderes, als ob sich bei uns eine Vorstellungsweise für eine vierte Raumdimension entwickeln würde. — Der Eulersche Logarithmussatz schließt diese Entwicklung dann ab mit der mathematischen Festlegung, daß unser modernes Musiksystem es nicht mit den Tonverhältnissen zu tun hat, sondern mit deren Logarithmen, d. h. den Intervallen. Damit ist das Qualitative endgültig durch eine quantitative Vorstellung verdrängt: die Intervalle sind für uns Musiker etwas der Vorstellung von Strecken Verwandtes.

Das musikalische Kontinuum zweiter Art, das sich dabei ergibt, wird mathematisch charakterisiert durch die Umkehrung des Kontinuums erster Art. Drückt man nicht mehr die Zeitdimension als Funktion der Tondimension, sondern umgekehrt die Tondimension als Funktion der Zeitdimension aus, so wird man auf Kreisbogenfunktionen bzw. Logarithmen (komplexer Größen) geführt[1]. D. h. wir stoßen von dieser Seite her auf den Eulerschen Logarithmussatz und können aus diesen Eigentümlichkeiten erkennen, daß es sich um das oben genannte musikalische Kontinuum handelt; außerdem ist es dem heutigen Musiker aus der Praxis heraus bekannt, daß er Intervalle, d. i. Logarithmen addiert, während die Tonverhältnisse multipliziert werden. Es ergeben sich aber noch einige weitere wichtige musikalische Eigenschaften rein geometrisch. Eulers Formulierung des Intervall-Logarithmussatzes bezieht sich vorerst nur auf das System der gewöhnlichen reellen Zahlen; erweitert man sie auf die komplexen Zahlen, so gehen die Logarithmen über in imaginäre Kreisbogenfunktionen. Über Funktionen dieser Art sind dem Mathematiker Eigenschaften bekannt, die genau gewisse Eigentümlichkeiten des musikalischen Raumes widerspiegeln. Sie zerlegen nämlich die Ebene in eine unbegrenzte Anzahl paralleler Streifen, deren jeder die Werte der andern wiederholt. Der Laie kann sich sofort denken, worum es sich handelt, wenn wir ihn darauf hinweisen, daß das mit dem Kreisbogen zusammenhängt, der immer wieder in sich zurückläuft und bei jedem neuen Umlauf die früheren Werte wieder durchläuft. Diese Eigenschaft, die man Periodizität nennt, hat auch im musikalischen Kontinuum statt. Es ist für jeden Musiker eine fundamentale Tatsache, daß alle Intervalle innerhalb der Oktave sich durch das ganze Kontinuum wiederholen mit den entsprechenden Oktavversetzungen. Innerhalb der höheren und tieferen Oktaven gibt es genau dieselben und keine andern Töne als die innerhalb der Stammoktave; der harmonische Wert eines Intervalls ändert sich nicht durch Hinzufügung beliebig vieler Oktaven. Es erweist sich also das Phänomen der Oktaven-

[1] Durch Umkehrung der für das musikalische Kontinuum erster Art wie für das Schwerefeld charakteristischen Sin. und Cos.-Funktionen (bzw. der entsprechenden komplexen Äquivalente) und Benützung von Beziehungen wie: $2\,\mathrm{Ar\,Tg}(\varphi i) = 2\,i\,\mathrm{arctg}\,\varphi = \log\left(\frac{1+\varphi i}{1-\varphi i}\right)$.

wiederkehr, für das die mannigfaltigsten physikalischen (akustischen) und physiologischen Hypothesen ersonnen worden sind, als eine rein mathematische Eigentümlichkeit der Funktionen Logarithmus und Kreisbogen; im letzten ist es eine Eigentümlichkeit, die in der geometrischen Struktur des musikalischen Kontinuums begründet ist. Die Übereinstimmung der Struktur von Logarithmen und Intervallen läßt sich dann bis zu jedem beliebigen Grade von Genauigkeit nachweisen: weder Logarithmen noch Intervalle sind gleichmäßig dicht im Kontinuum verteilt (etwa wie Dezimalbrüche), sondern die Strecke, auf der sie sich befinden, weist etwas auf, was man der Maserung eines Stücks Holz vergleichen könnte; und an der Übereinstimmung dieser Maserung erkennt man die Zuordnung von Intervallen und Logarithmen.

Schwere, Oktavenwiederkehr, logarithmische Struktur, Rechtwinkligkeit (im Sinne des Winkels zwischen reeller und imaginärer Achse in der kompleren Zahlenebene) sind also Eigentümlichkeiten bereits des musikalischen Kontinuums, ja nicht bloß dieses, sondern vielmehr einer allgemeinen fünf- und mehr-dimensionalen Weltgeometrie. Der Unterschied besteht nur darin, daß der Raum im engern Sinn „oberhalb" der Zeitdimension gedacht werden muß, während das musikalische Kontinuum „unterhalb" liegt. Das ist so zu verstehen: Während die Raumvorstellungen als die extensiver Größen, zu ihrer Bildung und Durchlaufung Zeit brauchen, sind die intensiven Größen in einem Zeitmoment gegeben. Was aber einen Zeitmoment, er sei noch so klein, erfüllt, ist Empfindung. (Vgl. Kant, Kritik der reinen Vernunft, Antizipationen der Wahrnehmung [Reclam, S. 162]: „In allen Erscheinungen hat die Empfindung und das Reale, was ihr an einem Gegenstande entspricht [realitas phaenomenon], eine intensive Größe, d. h. einen Grad ... indem diese vermittelst der bloßen Empfindung in einem Augenblicke und nicht durch sukzessive Synthesis vieler Empfindungen geschieht, und also nicht von den Theilen zum Ganzen geht ..." [S. 164].) Unter die Empfindungen gehören aber natürlich auch die Tonempfindungen: es ergibt sich also, daß das musikalische Kontinuum mit seinen geschilderten Eigentümlichkeiten als Sonderfall einer „Geometrie der Empfindungen" angesehen werden kann. Dies letztere wird dadurch erhärtet, daß in der Tat der „Logarithmus-Satz" des Intervallkontinuums sich als Spezialfall eines allgemeinen experimentell-psychologischen Gesetzes herausstellt: es ist unter dem Namen Weber-Fechnersches Gesetz bekannt, daß die Empfindungen sich verhalten wie die Logarithmen der Reize. Auch dies ist eine formale Eigentümlichkeit des Kontinuums, der „Welt-Geometrie". Ebenso, daß auch die Farbenempfindungen so etwas wie Oktavenwiederkehr aufweisen. Allerdings ist dafür das Sinnesorgan etwas zu beschränkt: das Auge sieht knapp eine Oktave, aber das Infrarot und das Ultraviolett nähern sich beide dem Purpur, d. h. dem Einheitswert von Prim und Oktave.

Die weitere Ausdeutung dieser Weltgeometrie ist eine Sache für sich. Inwieweit die „Schwere" eine allgemeine Eigenschaft ist, auch der Zeit (— wir können, statt von dem Zeitstrom aus der Vergangenheit nach der Zukunft zu sprechen, auch sagen, daß wir durch die Zeit fallen[1] —), inwieweit die Entropie, d. h. laienhaft gesprochen, die Tendenz hochgespannter Energieen in niedrigere Spannungen über-

[1] In Umkehrung des Verfahrens der Relativitätstheoretiker, die die Bewegung im Schwerefelde durch die entgegengesetzte Bewegung des ganzen Raumsystems beschreiben, das wie ein ungeheurer Lift mit Fallgeschwindigkeit nach oben gerissen wird.

zugehen, für das Energetische, d. h. jenes Reale, das nach Kant die den Empfindungen korrespondierenden intensiven Größen darstellt, die Rolle der „Schwere" einnimmt, das alles hat eine hohe weltanschauliche und erkenntnistheoretische Bedeutung, ist aber für die Struktur des musikalischen Kontinuums nicht von unmittelbarem Interesse. Für die musikalische Praxis ist jene musikalische Geometrie im engeren Sinne wichtig, die sich über der Grundlage dieses Kontinuums erhebt, nämlich die Tonalität.

IV.

Die tonalen Systeme

Ich habe schon mehrfach angedeutet, daß die Eigentümlichkeiten des musikalischen Kontinuums nicht brutale Diktate einer seelenlosen Physik sind, sondern äußerst subtile Erzeugnisse einer rein geistigen Schöpferkraft, der Geometrie; und ich habe mich deshalb auch auf Plato bezogen. Das ist auch der Grund, warum es sich verlohnt, bei der Analyse der musikalischen Gegebenheiten so tief hinabzusteigen und etwas nachzuspüren, was nach dem allgemeinen Urteil höchst selbstverständlich ist und scheinbar so außerhalb aller Kunstsphären, daß es bis jetzt noch niemand eingefallen ist, in den Dingen des musikalischen Kontinuums etwas anderes zu sehen, als plumpes Material, als den Stoff, aus dem die musikalischen Dinge erst geformt werden. Wie wir aber sahen, ist bereits das musikalische Kontinuum Geformtes, und zwar nichts als Geformtes, wenn auch dieser Formungsprozeß, weit außerhalb aller persönlichen, individuellen Bezirke vor sich gehend, sich auf die Gestaltung eines Weltkontinuums erstreckt. Trotzdem spüren wir das Walten eines ungeheuren, allen denkenden Wesen innewohnenden und über ihnen stehenden Allgeistes, der irgendwie der Welt die Formen schafft, in denen wir sie dann zu erkennen glauben.

Die Eigentümlichkeiten des musikalischen Kontinuums sind rein formaler Natur; sie ergeben sich aus der mathematischen Form, in der (in der metalogischen Theorie) die untersuchten musikalischen Gegenstände (Rhythmen, Intervalle, Akkorde usw.) erscheinen. Letztere könnte man im Gegensatz zu den erwähnten Eigentümlichkeiten rein formaler Natur etwa als die Substanz der Musik bezeichnen; immerhin aber ist nicht zu vergessen, daß sie nicht minder formal sind und ebensowenig materiell, wie etwa die „Materie" (Substanz) in der neuesten Physik (s. auch oben S. 197). Das ist ebenfalls sehr wichtig, denn es besagt soviel, als daß wir in der Musik kein eigentliches Material besitzen, daß Intervalle, Rhythmen, Akkorde usw. nicht, wie viele meinen, die Bausteine sind, aus denen ein Musikstück „aufgebaut" werden soll, sondern daß diese Gebilde selbst bereits Geformtes sind, musikalische Formen kleinsten Ausmaßes, die selbst aus der gestaltenden Formkraft eines überpersönlichen Musikgeistes jedesmal wieder neu erzeugt aufwachsen, wie ganze Fugen und Symphonien. Diese musikalischen Primärformen bilden in ihrer Gesamtheit mit den Formen dieser Formen, nämlich mit den mathematischen Eigentümlichkeiten des musikalischen Kontinuums jenen Komplex, für den sich der allgemeine Begriff: Tonalität als zweckmäßig erweist. Es wird sich sofort herausstellen warum.

Meistens wird allerdings „Tonalität" zu eng gefaßt: etwa als die Festlegung eines Musikstücks auf eine Grundtonart oder auf eine diatonische Leiter; erst die jüngste Entwicklung der Musik hat hier zur Klärung beigetragen. Indem man näm-

lich dem tonalen System das „atonale" Prinzip gegenüberstellte, verhalf man dem ersteren zu einer schärferen Umreißung: als tonal in diesem engeren Sinne ist alles zu bezeichnen, was irgendwie auf die Kadenz und ihre grundlegenden harmonischen Funktionen zurückzuführen ist. Unter Tonalität wollen wir also zunächst etwas verstehen, was sich mit dem Grundstock der klassischen Harmonielehre deckt. Es ist zwar für die Musik noch nicht geleistet, was im Gebiete der Geometrie schon Euklid getan hat: nämlich die Grundlagen des Tonsystems in einem Katalog von Axiomen und Postulaten zusammenzufassen, die, selbst nicht weiter ableitbar, doch alles enthalten, woraus sich dann das Gebäude der tonalen Logik entwickeln läßt. Ich habe in meiner „Metalogik" versucht, einen solchen (vorläufigen) Katalog zu geben, allerdings in Hinblick auf die dort gegebene Ableitung dieser Grundbegriffe. Ich werde ihn unter 4. hierhersetzen, möchte aber gleich bemerken, daß es nicht von entscheidender Wichtigkeit ist, daß der Theoretiker jedes Standpunkts alles darin vorfindet, was er als zum Inventarium des abendländischen tonalen Systems gehörig betrachtet. Die überlieferte Tonalität hat im Laufe des 19. Jahrhunderts, in dem sich schon von langer Hand das vorbereitete, was jüngst sich als „Atonalität" durchgesetzt hat, manche Erweiterungen erfahren, die, streng genommen, schon diesen anderen tonalen Systemen zugehören und vom Standpunkt des alten Systems nur mit Hilfe mehr oder minder schematischer Konstruktionen gedeutet werden konnten. Man kann also diesen Teil, den der eine oder andere Theoretiker in dem versprochenen Katalog vermissen könnte, ruhig als strittig aus der Diskussion lassen; die angeführten Grundbegriffe werden auf jeden Fall die Erfordernisse eines Minimaltatbestandes erfüllen. D. h., dieser Grundstock charakterisiert unsere herkömmliche Tonalität in ihren wesentlichsten und fundamentalsten Eigentümlichkeiten; und ob man gewisse Dinge der modernen Harmonik als Erweiterungen und Ableitungen aus den strengeren Grundbegriffen oder als Mischungen mit Bestandteilen anderer tonaler Systeme ansieht, das ist, glaube ich, eine Frage von nachgeordneter Wichtigkeit.

Denn meiner Meinung nach glaubte die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts noch viel zu sehr an die Alleingültigkeit unseres abendländischen tonalen (Dur-Moll-)Systems, es versuchte zuviel unter einen Hut zu bringen; und erst die Musikentwicklung der letzten 20 Jahre setzte, selbst wenn man die atonalen Dinge nur als Spekulationen und Experimente gelten läßt, neben die tonale Musik ein ganz anders geartetes Prinzip: das der atonalen Musik, und klärte über weitere und weiteste Möglichkeiten auf. Und erst nachdem diese Entwicklung klar geworden war, erinnerte man sich wieder daran, daß auch dies nichts Neues unter der Sonne ist, und daß all das, was man gewöhnlich als andere Musiksysteme bezeichnet, wie die antiken, das des gregorianischen Chorals, wohl auch jene der exotischen Einstimmigkeit, schon in diesem Sinne atonale Systeme bedeutete. In der Tat finden sich bei manchen atonalen Theoretikern bedeutungsvolle Zusammenhänge etwa mit dem griechischen Tetrachordprinzip, mit der antiken Intervallauffassung usw.

Dieser Prozeß, der in den letzten 20 Jahren zum Durchbruch gekommen ist, in Wahrheit jedoch sich schon fast das ganze 19. Jahrhundert hindurch vorbereitete, scheint mir in gewisser Hinsicht die Parallele der Entwicklung zu sein, die im 19. Jahrhundert die Geometrie durchgemacht hat. Auch hier glaubte man lange Zeit an die Alleingültigkeit der Geometrie Euklids und versuchte vergebens, diesen Anspruch zu

begründen, bis man endlich erkannte, daß sich ihr, nebengeordnet, eine Unzahl „nicht-euklidische" Geometrien an die Seite setzen ließ, die alle dieselbe Existenzberechtigung in Anspruch nehmen können. Obwohl die Mathematiker, die bekanntlich Frühaufsteher sind, schon das ganze 19. Jahrhundert die nichteuklidischen Geometrien gewissermaßen aus einem reinen l'art pour l'art heraus entwickelten, sind diese äußerst merkwürdigen Raumsysteme auch erst in den letzten 20 Jahren zu aktuellerer Bedeutung gekommen: nämlich durch die Relativitätsphysik der Schwerefelder, von der im zweiten Abschnitt dieser Abhandlung die Rede war.

Inwieweit sich die Parallele der atonalen Systeme mit den nichteuklidischen Geometrien durchführen läßt, darauf soll es hier nicht ankommen. Wenn ich dies Beispiel angeführt habe, geschah es weniger um eine exakt nachprüfbare Wesensgleichheit der Vergleichsparteien zu behaupten (nicht etwa so wie oben die Wesensgleichheit des musikalischen Kontinuums mit dem beschriebenen speziellen Schwerefeld), sondern außer der interessanten kulturhistorischen Parallele wegen mehr deshalb, um zu verdeutlichen, daß es auch im Gebiete der Musik nicht ein einziges alleingültiges System gibt, etwa das der klassischen Tonalität; und daß die atonalen und andern Musiksysteme daneben ihren Platz haben, — nicht bloße Vorstufen oder Erweiterungen derselben sind, auch durch das klassische tonale System nicht widerlegt werden, ebensowenig aber auch dieses widerlegen oder, wie viele glauben, zum alten Eisen werfen. Ob sich eine im strengsten Sinn des Wortes nichteuklidische Musik entwickeln läßt, mit einem gekrümmten Zeit-Ton-Kontinuum, darüber müßte eine nähere Untersuchung zeigen, was dabei herauskommt. Ich selbst muß gestehen, daß ich, außer der vagen Möglichkeit solcher Musiksysteme, noch keinen Weg sehe, wie man sich unter einer „gekrümmten Musik" etwas vorstellen kann, wenngleich sich mir rein instinktiv beim Anhören atonaler Musik, wozu ich im Wesentlichen auch die Max Regers zähle, immer wieder das Bild der Einsteinschen Gummi-Geometrie mit ihren dauernd wechselnden Gravitationspotentialen und ihren „Bezugsmollusken" aufdrängt.

Dagegen ergeben sich unter dem Gesichtspunkt eines anderen Merkmals, das neben der Krümmung die verschiedenen Geometrien unterscheidet, wichtige Ergebnisse. Ich meine die Dimensionszahl. Wenn auch der Umstand, ob eine Mannigfaltigkeit ein-, zwei-, drei-, vierdimensional usw. ist, die innere Struktur ihrer (euklidischen bzw. nicht-euklidischen) Geometrie nicht ändert, so ergeben sich doch jeweils andere Gebilde: Linien, Flächen, Körper, „Weltereignisse" usw. Und dementsprechend ergeben sich auch im musikalischen Kontinuum, je nach den Dimensionen, die man ihm gibt, verschiedene Gebilde, nämlich was ich oben als die musikalischen Gegenstände bezeichnet habe, die in ihrer Gesamtheit die Tonalität bestimmen. Die Grundgebilde: Rhythmen, Intervallschritte, Akkorde erweisen sich dabei als jeweils andere, auch soweit sie der reinen Tondimension angehören.

1. Bezieht man nämlich die konstruktiven Grundintegrale der metalogischen Theorie, welche für jedes Gebiet die logischen Einheiten liefern (— der Begriff der höheren Einheit ist für diese Art der Betrachtungsweise fundamental und tritt auch späterhin an Stelle des Konsonanzbegriffs bzw. des psychologischen Verschmelzungsbegriffs —), bezieht man also diese Integrale auf das bloße zeitliche Nacheinander, so erhält man die Grundtatsachen

der Rhythmik:

Es gibt nur einen zweiteiligen und einen dreiteiligen einfachen (primitiven) Rhythmus. Alle andern sind Vielfache (Zusammengesetzte) dieser.

Es gibt nur einen Unterschied für jeden von diesen: das schwere Element steht an erster Stelle oder an letzter. Alle anderen Verteilungen sind entweder unvollständige oder übervollständige Rhythmen dieser beiden Formen. Der dreiteilige Rhythmus ist äquivalent dem zweiteiligen. Die Form mit dem schwereren Element am Schlusse ist die vorzüglichere. Sie entspricht der Richtung des Zeitstroms bzw. (s. S. 199) der Gravitation der Zeit als einer geometrischen Eigenschaft derselben.

2. Bezieht man die Grundintegrale auf die Dimension des bloßen Übereinander (d. h. auf die Tondimension allein), so erhält man die Grundbegriffe der (im eigentlichen Sinn des Worts)

homophonen Harmonik:

Grundeinheiten sind die Oktave, die Quint (bzw. die Quart). Die Terz ist für dieses Tonsystem nicht Einheit d. h. dissonant. Harmonische Äquivalenz von Oktave und Quint (Quart). Diese „homophonen Akkorde" treten in zwei Formen auf, je nachdem sie nach oben oder nach unten abgetragen werden. Die erstere Form mit dem „Grundton" in der Tiefe ist die vorzüglichere. Hiebei spielt bereits die Schwere als geometrische Eigentümlichkeit des Tonkontinuums herein.

Diesem tonalen System der homophonen Harmonik entspricht historisch das Hucbaldsche Organum des frühen Mittelalters, dem die Terzen als Dissonanzen galten und dem nur Quint- und Quartfortschreitungen bzw. die dem späteren polyphonen System (s. unten) verbotenen Quinten- und Oktavenparallelen erlaubt waren. Möglicherweise sind auch die Bestrebungen des Quartenaufbaus von Akkorden in der neuesten atonalen Musik hierher zu rechnen.

Die Bezeichnung: homophon rechtfertigt sich für dieses System daraus, daß es sich bei Verbindungen von Akkorden der obigen Art in der Zeit um eine zweimal eindimensionale Ordnung handelt. Die Akkorde stehen isoliert wie Pfeiler nebeneinander und werden durch eine melodische Brücke miteinander verbunden, bzw. sind sie selbst Bestandteile einer „Melodie" aus akkordlichen Tonverbindungen. Das letztere gemahnt wieder an die „Klangfarben-Melodien" Arnold Schönbergs (die allerdings etwas mehr impressionistisch gemeint scheinen); ersteres entspricht dem Begriff von Homophonie, den man sich im Zusammenhang mit der Vereinfachung der Musik im 17. Jahrhundert zu machen pflegt. Doch ist hiezu zu bemerken, daß diese Homophonie des 17. Jahrhunderts keine echte Homophonie ist, sondern etwas wie eine Abbreviatur des polyphonen Stils, eine Hypertrophierung der „Melodie"stimme unter gleichzeitigem Zerfall des übrigen Stimmengewebes in eine Reihe von Vertikalzellen, den „Begleitakkorden". Hugo Riemann hat deswegen sehr richtig vorgeschlagen, statt dieser Pseudohomophonie von Monodie zu sprechen. Dagegen stellt das Hucbaldsche Organum eine echte harmonische Homophonie dar, die sich von dem unter 4. zu entwickelnden polyphonen Musiksystem in seinen Grundelementen wesentlich unterscheidet.

3. Bildet man in der Zeit-Ton-Ebene beliebig gekrümmte oder gezackte Linienzüge und bezieht die metalogischen Grundintegrale auf dieses (lineare) Kontinuum, so erhält man das dritte der eindimensionalen Musiksysteme, das der echten

homophonen Melodik.

Auch hiebei ist zu bemerken, daß unsere moderne Dur-Moll-Melodik keine eigentliche einstimmige Melodik ist, auch dann nicht, wenn sie unbegleitet auftritt. Für diese Melodik gilt vielmehr dasselbe, was oben über die uneigentliche Homophonie gesagt wurde; die „Monodie" enthält eine Harmonik im tonalen Sinn latent, und es ist nicht entscheidend, ob die Mehrstimmigkeit ausgesetzt ist oder nicht, oder bloß in Begleitakkorden besteht.

Echte homophone Melodik dagegen ist eindimensional (einstimmig); sie läßt sich weder im Dur-Moll-Sinne auffassen, noch enthält sie die Funktionen, die letzthin aus der Kadenz fließen. Es entsprechen ihr die Musiksysteme der Antike und des gregorianischen Chorals (wohl auch der Exoten), die ebenfalls nur Oktave, Quinten, Quarten als Konsonanzen kannten, sonst aber einen großen Intervallreichtum hatten. Es ist noch zu untersuchen, inwiefern gewisse lineare und heterophone Experimente der modernsten Musik (auch die Versuche zu Drittel- und Vierteltonsystemen) an diese Systeme anknüpfen. Ihre Verbindung zu gewissen exotischen Melodielinien, ebenso zu dem Tetrachordsystem der Griechen spricht dafür.

Das Kontinuum, auf das sich diese Musiksysteme beziehen, ist das qualitative, d. h. jenes erster Art, von welchem ich auf S. 199 gesprochen habe; die Melodieschritte entsprechen Drehungen um einen Intervallwinkel, die, wie dort erwähnt, auch ein Fortschreiten in der Zeit festlegen. Grundeinheiten sind (außer den Oktavschritten) die Quint- bzw. Quartschritte, sämtliche nach oben sowohl, wie nach unten. Die Form, die den Grundton (Tonikaton) als zweiten, schwereren hat, ist aus denselben Gründen wie in den übrigen Musiksystemen, die ausgezeichnete. Alle übrigen Tonverhältnisse, auch die der Terzen, sind ebenso wie im vorigen System, zusammengesetzte, d. h. nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch, Dissonanzen. Sie werden gebildet durch Aufteilung der grundlegenden Quint- bzw. Quartschritte nach den nächsthöheren Qualitäten: großer Ganzton (durch Quint und Quart gegeben), Terzschritte, natürliche Septen usw. Im allgemeinen führt also das melodische System auf andere Intervalle, als wir sie kennen, wenn auch die Grundleitern in ihren ersten Stadien nahezu identisch sind. Der Grund liegt darin, daß das melodische System ein reines Qualitätssystem ist und sein Kontinuum das qualitative (das musikalische Kontinuum erster Art); in diesem treten die musikalischen Vorstellungen nicht, wie wir es gewohnt sind, als die von Strecken (Intervallen) auf, sondern als die von Tonverhältnissen, die im allgemeinen sich mit der Naturtonreihe decken. Diese Qualitäten liegen aber nach S. 198 auf dem Einheitskreise, den sie in verschiedener Weise teilen, und die Bildung einer höheren (zusammengesetzten) Qualität entspricht nicht einem Aufeinanderfügen von Grundqualitäten, sondern einer Winkelteilung („Grad"teilung NB!)[1], d. h. eine Aufteilung der melodischen Grundschritte nach Tonverhältnissen = Qualitäten.

Bei unserm tonalen Musiksystem, auf das wir nunmehr zu sprechen kommen, liegt dies anders. Dieses hat als Kontinuum das quantitative, mensurierte zweiter Art; die musikalischen Vorstellungen sind die von Intervallen (Logarithmen), d. h. von Strecken in einer vollbewußten Dimension; und die Bildung von zusammengesetzten Gebilden

[1] Auch Johannes Kepler bringt in seinem geometrisch-musikalisch-astronomischen Hauptwerk, den „Harmonices mundi" (Kosmische Harmonie), das Problem der musikalischen Intervalle mit dem der regulären Vielecke, d. i. mit dem der Kreisteilung, zusammen.

erfolgt durch Zusammensetzung (Aufeinanderfügung d. i. Transposition) der Grundintervalle (bzw. Grundakkorde). Dabei ist ohne weiteres einzusehen, daß wir hiebei auf andere Intervalle als in dem qualitativen System geführt werden. Eine Aufeinanderfügung von Intervallen, d. h. eine Addition von Logarithmen, bedeutet eine Multiplikation der zugehörigen Tonverhältnisse; durch eine Multiplikation können aber niemals diejenigen Tonverhältnisse hergestellt werden, die den Primzahlen entsprechen, wie das der natürlichen Sept ($^7/_4$), das des elften Naturtons usw. Denn darin besteht ja das Wesen der Primzahl, daß sie durch keinerlei Multiplikation von andern ganzen Zahlen erreicht werden kann. Die Intervalle unseres Musiksystems sind daher andere als die Tonverhältnisse der Qualitätsreihe; sie entsprechen nicht der Reihe der natürlichen Zahlen, sondern den Logarithmen, deren Struktur eine wesentlich andere ist.

Der innere Grund für alle die Eigentümlichkeiten dieses unseren (im engern Sinne) tonalen Systems, des der

4. polyphonen Harmonik

ist seine Zweidimensionalität. In dem Maße, als sich im Verlaufe des abendländischen Mittelalters und späterhin die Vorstellung einer bewußten, durch Transposition meßbaren Intervalldimension durchsetzte (Postulat des konstanten Maßes), d. h. in dem Maße, als das Kontinuum erster Art durch jenes zweiter Art verdrängt wurde, in demselben Maße bildete sich nicht nur eine quantitativ mensurierte Rhythmik heraus, sondern es kommt auch, aus denselben praktischen (wie theoretischen) Gründen zu einer Fixierung des Intervallbestandes, ein Prozeß, der, als letzte Etappe neben dem Eulerschen Logarithmussatz, in der Einführung des temperierten Systems gipfelte. Diese Einschränkung des Intervallreichtums geht einerseits auf die oben berührte Vorherrschaft des strikten Transpositionsprinzips der Intervalle (des Additionsprinzips der Logarithmen) gegenüber der Teilung der Tonverhältnisse nach höheren Qualitäten zurück[1], also auf eine Uniformierung oder Nivellierung, andrerseits auf einen größeren Reichtum der Grundelemente. Da die Grundintegrale über zwei Dimensionen genommen werden, erhöht sich die Ordnungszahl der Grundeinheiten um eins, und es treten zu den unter 2. erwähnten Intervallen Oktav, Quint (Quart) noch die große und kleine Terz. Das hängt damit zusammen, daß in dem zweidimensionalen Kontinuum, nämlich in der komplexen Ebene zu den beiden reellen Einheiten $+1$ und -1 die imaginären $+\sqrt{-1}$ und $-\sqrt{-1}$ hinzukommen, und daß die Grundeinheiten der Zeit bereits Integrale der Intervalleinheiten sind. Mehr anzudeuten, würde zu tief in die metalogische Mathematik hineinführen.

Damit, daß die beiden Terzen zu den Konsonanzen aufrücken, rücken die Oktaven und ihre Nebenform, die Quint an die nullte Stecke. Sie teilen damit die Vorbehalte, denen die Einheiten nullter Ordnung in den andern Systemen unterliegen: unverbundene einzelne Schläge sind keine Rhythmen; weder Aneinander- noch Aufeinanderfügen von Primen ergibt Melodiefolgen bzw. Akkorde. Im polyphonen zweidimensionalen System kehren diese Vorbehalte wieder im Verbot der Oktaven- und

[1] Dieser Unterschied wird sehr anschaulich illustriert durch die doppelte Bedeutung des Begriffs Tonart. Das moderne System versteht darunter uniforme Transpositionen der grundlegenden C dur- bzw. a moll-Tonart; dagegen sind die Kirchentonarten (und entsprechend auch die antiken) dorisch, phrygisch usw. andere qualitative Aufteilungen der Grund-Quartschritte.

Quintenparallelen. Die Quint ist hier besonders empfindlich, weil sie, außer als Nebenform der Oktave, auch als selbständige Konsonanz erster Ordnung auftritt; infolgedessen sind sie besonders vorsichtig einzuführen, damit einzeichnend klar wird, daß sie nicht polyphon gemeint sind, sondern etwa als Verdopplungen (Mixturen) oder als homophone Folgen (Puccini-Quinten) oder wieder als uneigentliche Quinten bzw. Mozartquinten, die ja im polyphonen Stil konsequent stehen und nicht homophone Kupplung von Dreiklangrückungen sind.

Mit diesen obigen Intervallen, zu denen natürlich auch die Umkehrungen der Terzen, die beiden Sexten zu zählen sind, sind die Konsonanzen unseres Musiksystems gegeben, da ja in dieser Betrachtungsweise überhaupt an Stelle des sinnlich bzw. psychologisch bedingten Konsonanz-(Verschmelzungs-)begriffs der Begriff der logischen Einheit getreten ist. Alle andern Intervalle treten als Zusammensetzungen (Summen bzw. Differenzen) dieser Grundintervalle auf, wie die beiden Sekunden nebst ihren Umkehrungen den beiden Septen und außerdem noch die verminderte Quint. Als zusammengesetzte Intervalle (d. h. als Nicht-Einheiten) gelten diese konsequenterweise als dissonant. Die übrigen Intervalle, wie sie im melodischen System der Qualitätsreihe (Naturtonreihe) entstammen, wie das der natürlichen Sept, des elften Obertons usw., können hier, wie oben angeführt, nicht auftreten, da die Addition von Logarithmen (Intervallen) niemals auf die Logarithmen von Primzahlen führt.

Allerdings ergeben, wie eine einfache Rechnung zeigt, die weiter ausgeführten Zusammensetzungen und Transpositionen der Grundintervalle und ihre Reduktion auf den Umfang einer einzigen Oktave, eine Reihe von Rest- oder Splitterintervallen, die sich samt und sonders für unser Musizieren als ungeeignet erwiesen haben, wie die verschiedenen Kommas, oder wie andere feinere Intervallunterschiede. Der Name: Spitterintervalle erweist sich als gerechtfertigt, insofern diese nicht mehr ein selbständiges Dasein führen, sondern gewissermaßen als Reste von den übrigen Intervallen abfallen, mit denen keine logische Funktion mehr verknüpft ist. Man hat sie beseitigt, indem man das kleinste dissonante Intervall, das als Differenz der konsonanten Grundintervalle gegeben war, nämlich die kleine Sekunde, zum Einheitsmaß wählte, es ein wenig korrigierte, so daß es genau den zwölften Teil der Oktave ausmachte, und nun alle vorkommenden Intervalle auf die ihnen zunächstliegenden Stufen der dadurch entstehenden chromatischen Leiter nivellierte. Diese Korrektur, als gleichschwebende Temperatur bekannt, setzte endgültig das Transpositionsprinzip durch, und bezweckte gleichzeitig, daß der Intervallvorrat auf die konsonanten Grundintervalle und die mit diesen gegebenen selbständigen Übergangs-(Differenz-)Intervalle beschränkt wurde, bzw. auf die Stufen der diatonischen Leiter, die sich aus der Aussetzung der tonalen Grundakkorde (der Kadenzen, siehe unten) ergeben. Die Temperatur (und das damit eng verknüpfte Prinzip der Kadenz) ist also ein weiteres Symptom für das sich allmählich durchsetzende Übergewicht des zweidimensionalen, quantitativen (logarithmischen) Musikraums gegenüber dem eindimensionalen, qualitativen, melodischen System der Antike und der Kirchentöne.

Insofern Kadenz und diatonische Leiter in die Temperaturfragen hineinspielen, rechtfertigt sich endgültig die Bezeichnung: Tonalität für den ganzen Problemkomplex. Sowohl Kadenz wie diatonische Leiter legen die Tonart fest und das Zentrum dieser

Tonart; und ebenso ist der Intervallvorrat dieser Tonart dadurch festgelegt; beides ist aber das, was wir unter Tonalität im engern Sinne verstehen.

In der metalogischen Theorie nun sind die Intervalle nicht isoliert gegeben, wie wir sie oben besprochen haben, sondern sie treten gleich als Bestandteile von Dreiklängen auf; und auch diese Dreiklänge treten (in einem weiteren Grundintegral) als Bestandteile einer durch zeitlich (rhythmisch) gegliederte Folge: der Kadenz (genauer: der beiden Halbkadenzen V/I und IV/I).

Nicht also die Zweiklänge, die harmonischen Intervalle, wie etwa die Terz, treten als die Grundelemente der polyphonen Tonalität auf (was die Theorie des doktrinären Terzaufbaus meinte); sondern als Grundelemente sind bereits die Akkorde zu betrachten, die in einer gewissen Folge stehen, Grundeinheit ist also bereits ein kleiner musikalischer Satz: die Kadenz. Auch die Kadenz tritt in zwei Formen auf (außerdem in einigen Mischformen). Je nachdem die Dreiklänge nach oben oder unten abgetragen werden, entsteht die Dur-Kadenz und die (reine) Mollkadenz. Allerdings ist diese Polarität nicht im Sinne des doktrinären Dualismus aufzufassen: das liegt daran, daß die Stammreihe der Logarithmen von Zahlen zwischen 1 und 0 kein Spiegelbild derjenigen über 1 ist, und außerdem bleibt wegen der geometrischen Beziehung des musikalischen Kontinuums zum Schwerefeld auch in der Molltonart der tiefste Ton allemal der Grundton.

Der Intervallvorrat der Kadenzen ergibt, der Tonhöhe nach in einer Reihe angeordnet, die verschiedenen diatonischen Dur- und Moll-Leitern, die die Tonalität (Tonart) des Systems festlegen. Sie sind zwar identisch mit gewissen antiken und Kirchenton-Leitern; werden aber durch verschiedene Strukturprinzipe erzeugt. Während die antiken Leitern ihre Intervalle aus dem qualitativen Aufteilungsprinzip ableiten (siehe oben), verdanken die Dur- und Moll-Leitern ihre Existenz dem (harmonischen d. i. zweidimensionalen) Prinzip der Kadenz und der quantitativen uniformen Transposition. Deshalb verschwinden für diese auch die feineren Intervallunterschiede, wie z. B. die zwischen großem und kleinem Ganzton, zwischen Halbton und Limma usw., die für die einstimmigen Systeme sehr wichtig sind; und wir kennen nur noch die große und kleine Sekunde. Denn dem quantitativ mensurierten mehrstimmigen System kommt es auf die unveränderte Transposition seiner Grundeinheiten an, die in der diatonischen Leiter fixiert sind; aus diesen Grundeinheiten baut es seine Gebilde auf, während die Zusammensetzungen nicht mehr selbständig sind und, als Ganzes nur als Transformationen des ganzen tonalen Systems (als Modulationen), bzw. im einzelnen Akkord oder Intervallschritt, als Alterationen (Umdeutungen) sozusagen denaturiert auftreten. Die logische wie praktische Konsequenz davon war die Einführung des zwölfstufigen temperierten Systems, das unter geringfügigen Korrekturen, den Intervallvorrat auf die Grundintervalle und ihre Transpositionen beschränkte, und ermöglichte die Grunddreiklänge auf jeder Stufe aufstellen zu können. Die höheren Zusammensetzungen ließen sich aber so ganz ausschalten; sie fielen, wie sie außerhalb des tonalen (Dur- und Moll-)Systems stehen, auch aus der temperierten Leiter aus; und sie können nur durch Transformationen des ganzen Systems, d. h. durch Modulationen (Transpositionen) erreicht werden.

Die Kadenz erweist sich also gewissermaßen als der Grundstock und Inbegriff des zweidimensionalen Systems. Aus ihr ist im Wesentlichen alles ableitbar und

und auf sie wird alles bezogen. Die Art, wie das geschieht, und wann es statthaft ist, gehört mehr in das Gebiet der praktischen Tonpsychologie; es steht zur reinen Theorie ungefähr in demselben Verhältnis, wie auf dem Gebiet der Sprache Grammatik und Syntax zur reinen Logik steht: auch hier muß die praktische psychologische Erfahrung zeigen, ob und wie weit eine Umdeutung oder eine Satzkonstruktion noch verstanden wird. Auch die Umdeutungen, Alterationen, Vorhalte usw. der Harmonielehre bedürfen jeweils der psychologischen Nachprüfung, damit nicht schematische Doktrin logische Beziehungen diktiert, wo sie der allgemeine Sprachgebrauch nicht mehr versteht. Immerhin hat aber die klassische Harmonielehre diese Arbeit geleistet; sie hat gezeigt, daß alles, was im reinen tonalen (Dur- und Moll-)Satz vorkommt, sich auf die Kadenz zurückführen läßt. Für einzelne dieser Umdeutungen gibt auch die metalogische Theorie einen Anhaltspunkt; wie z. B. für die Stellvertretung der terzverwandten Nebendreiklänge. Hierfür spricht das Prinzip der Äquivalenz der Terz[1]. Anderes, wie die Unselbständigkeit chromatisch veränderter (alterierter) Akkorde und Intervallschritte ergibt sich daraus, daß das tonale System sich nur aus den mit der Kadenz gegebenen Grundelementen aufbaut, und alle leiterfremden Zusammensetzungen auf diese Grundelemente hin auffaßt; auch der Auflösungszwang für die Dissonanzen geht darauf zurück, daß das System nur die Dreiklänge als selbständige Einheiten enthält; zusammengesetzte Akkorde aber auf andere Grundeinheiten beziehen muß.

Der weitere Ausbau dieser Tonalitätslehre kann nicht Aufgabe dieser Abhandlung sein; ihn leistet, wie gesagt, die Harmonielehre, wobei die Meinungsverschiedenheiten zwischen den verschiedenen Schulen in bezug auf die jeweiligen Deutungsmöglichkeiten meiner Ansicht nach von untergeordneter Wichtigkeit sind. Für unsere Absichten handelte es sich darum, die Grundlagen aufzuzeigen, auf denen unsere, und nicht bloß unsere, sondern überhaupt die Musik beruht, und sie aus einigen wenigen Fundamentalsätzen abzuleiten. Wenn sich dabei die immanente Logik und innerst schöpferische Struktur auch der Dinge herausstellt, die man gemeinhin als außermusikalisch, rein mathematisch oder physikalisch determiniert, für bloßes „Material" des Musikers ansah, so ist auch für die musikalische Praxis diese Klärung von größter Bedeutung. Gerade heute, wo jeder auf eigene Faust herumexperimentiert, blind Traditionen als Konventionen verdammt, dabei aber doktrinär neue willkürliche Grundlagen diktiert, ist jeder Überblick verloren gegangen: niemand weiß eigentlich, wo er steht und wo das hingehört, was er anstrebt; und die Kräftezersplitterung und die zwecklosen Befehdungen verbrauchen einen überflüssigen Energieaufwand. Es ist freilich doktrinär und kurzsichtig, zu verlangen, daß man nur in der Dur-Moll-Tonalität usw. komponieren dürfe. Natürlich haben die atonalen Dinge irgendwo ihre Berechtigung. Auch auf dem Gebiete der Musik gibt es verschiedene Sprachen (einzelne davon haben wir oben genannt); aber es ist gerade so verkehrt, das Chinesische etwa verbieten zu wollen, als zu fordern, daß alles chinesisch sprechen solle und daß die Muttersprache verboten werde. Und es ist wieder ein anderer Irrtum, daß eine Sprache konstruiert und diktiert werden könne wie eine Art Volapük. Eine neue musikalische Sprache

[1] Ebenso resultiert das Prinzip des Terzaufbaus der Vielklänge daraus, daß die Terz das kleinste der in der Kadenz vorkommenden konsonanten simultanen Intervalle ist, und insofern als Element um Akkordaufbau benutzt werden kann.

wird sich erst in der Folge vieler Generationen langsam formen, sonst wird sie eben ein Volapük.

Gerade die Geschichte unserer musikalischen Muttersprache, der polyphonen (Dur-Moll-)Tonalität ist ein Beispiel dafür, wie langsam und zäh und dabei doch mit welch zwingender Logik das abendländische Musiksystem sich durchkämpfen mußte. Wie (obwohl schon im Anfang das Volkslied alles im Keim zu haben schien) die Neumenschriften langsam bis zu dem Liniensystem sich durchtasteten (auch die Entwicklung der Notenschrift ist ja ein Stück Musik), wie sich allmählich erst über die Solmisationen usw. das quantitative Transpositionsprinzip gegenüber dem qualitativen Aufteilungsprinzip der Antike durchsetzte[1]. Hand in Hand mit dieser allmählichen Ausbildung des Sinns für die Intervalldimension erfolgt auch die Ausbildung der zweidimensionalen Tonalität: nach dem Hucbaldschen Quinten- und Quartenorganon (eindimensionale Harmonik) kommt die Erkenntnis der Konsonanz der Terz und des Dreiklangs, es bilden sich die modernen Skalen und Intervalle gegenüber denen der Kirchentöne heraus, bis sich das Dur-Moll-Prinzip, und mit ihm die Kadenz endgültig durchsetzt, während die gleichschwebende Temperatur und der Eulersche Logarithmussatz die mathematische Erkenntnis der Tondimension vollenden. Auch diese mathematischen Dinge sind ein Stück Musik; vom Standpunkt des Überpersönlichen gesehen, ist die Ausbildung der abendländischen Tonalität und der Intervalldimension eine der großartigsten Schöpfungen des in den Generationen wirkenden Musikgeistes, der eins ist mit dem Geist der Geometrie Platos.

[1] So selbstverständlich uns, mit unserer ausgeprägten Vorstellung der Intervalldimension, die unveränderte Transposition erscheint (sie enthält eigentlich das Prinzip des gleichbleibenden Maßstabs für die Intervalldimension, entsprechend dem starren Maßstab der euklidischen Geometrie, während es Geometrien gibt, in denen sich der Maßstab von Raumstelle zu Raumstelle deformiert), so wenig einleuchtend ist es für ein rein qualitatives System. Man versuche einmal, sich die Transposition eines Farbenintervalls, etwa rot–grün nach gelb–blau vorzustellen. Hier haben wir ein Qualitätskontinuum ohne dimensionale Vorstellung, und darum gelingt uns die Abstraktion einer Farbenstrecke nicht, und wir bleiben bei den absoluten Farbenqualitäten stehen.

Musikalischer Organismus oder Deklamationsrhythmik?

Von

Arnold Schering, Berlin

In den letzten Jahren ist immer häufiger der Versuch gemacht worden, Partituren wie Stimmen von Vokalwerken des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts gänzlich taktstrichlos herauszugeben. Es besteht die Meinung, damit dem ursprünglichen Sinne dieser Musik einen Schritt näher zu kommen. Nach solchen taktstrichlosen Stimmen wird auch neuerdings mit Vorliebe musiziert. Das ist gewiß eine ganz vortreffliche Übung und gibt unsern Sängern einen Vorgeschmack von vielem, was sie inzwischen verlernt haben. Es fragt sich aber doch, ob damit den Meisterwerken wirklich ein solcher Dienst geleistet wird, wie man glaubt, und ob nicht neben dem, was man gut zu machen bestrebt ist, ein anderes zu kurz kommt.

Die Auffassung, daß die klassische Polyphonie in einem unserm Taktbegriff fremden, nur dem Wortakzent unterworfenen Tonfall vorgetragen worden sei, scheint mehr aus einer gewissen romantischen Einstellung den a Cappellisten gegenüber als aus sicherer historischer Erkenntnis heraus entstanden zu sein. Man tritt damit aufs neue für jene verschwommene, zerfließende Vortragsart ein, die Wagner in seiner Beethovenschrift (IX, 79) mit bezeichnenden Worten sanktioniert hat. Ihr bin ich bereits 1920 in einem Aufsatz[1] zu Leibe gegangen, darf aber heute noch einmal und zwar im Anschluß an eine jüngst erschienene Schrift das Wort dazu erbitten.

K. G. Fellerer hat die Frage der sog. Deklamationsrhythmik in der vokalen klassischen Polyphonie des 16. Jahrhunderts zum Gegenstand einer besonderen Studie gemacht[2] und ist zu der Überzeugung gekommen, daß „das grammatikalische Wort" in dieser Polyphonie „ein durchaus konstruktiver Faktor ist" (37). Er vertritt die heute bei vielen als ausgemacht geltende Ansicht, daß *jede* Stimme des polyphonen Verbandes verpflichtet ist, „richtig" zu deklamieren, d. h. sich beim Vortrage so zu verhalten hat, daß die einzelnen Worte mit den grammatikalisch richtigen Akzenten herauskommen. Dies sei von den Meistern so angeordnet worden. „Der musikalische Akzent ist an das *Wort* gebunden, ist also in den einzelnen Stimmen verschieden je nach dem Wortakzent zu bringen" (46). Er will den Taktstrich daher nur als Ordnungsstrich, nicht als Regulator metrischer Erscheinungen gelten lassen. Und um dem Sänger zur Erfassung der richtigen „Akzentuierung" zu Hilfe zu kommen, schlägt er (S. 46, Anm. 3) eine drucktechnische Auszeichnung der Akzentsilbe oder Einführung eines Akut vor.

Ehe ich mich dieser Auffassung zuwende, seien zuvor einige allgemeine Worte an die Taktstrichgegner gerichtet. Ihre Angst und ihr Abscheu vor dem Taktstrich entspringt, wie man sich aus jüngeren und jüngsten Äußerungen überzeugen kann, aus zwei Quellen. Einmal aus dem uns von der romantischen Palestrinaauffassung überkommenen vagen Gefühl, daß metrische Qualität — auf die vokale Polyphonie des

[1] Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts, AfM II, 465 ff.

[2] Düsseldorf (1928).

Zeitalters bezogen — etwas Anrüchiges sei. Man empfindet den Versuch, eine scheinbar uferlos dahinfließende, zu wonnigem Klangrausch auffordernde Musik mit klarem metrischen Rückgrat zu versehen, als eine Vergewaltigung, als ein Übergreifen der bösen Reflexion in das Gebiet der „verworrenen Vorstellungen der Seele." So etwas, wird gesagt, habe diese Musik gar nicht nötig. Als ob Deutlichkeit und Klarheit der Vorstellung ein Luxus sei und jemals künstlerischem Genießen abträglich gewesen wäre! Zweitens aber herrscht das Mißverständnis, als sollten mit der Konservierung des Taktstrichs Taktanschauungen einer späteren, im wesentlichen instrumental beeinflußten Zeit ohne weiteres für diese Frühe übernommen werden.

Da sich über Gefühle nicht streiten läßt, mag die erste Ansicht, die ich, wie gesagt, die romantisierende nennen will, unberücksichtigt bleiben. Eine Bekehrung würde hier Änderung der künstlerischen Grundeinstellung bedeuten, also etwas, das jeder mit sich selbst abmachen muß. Mißverständnissen dagegen läßt sich vorbeugen, und ich ergänze daher meine schon früher in dieser Richtung unternommenen Versuche in einigen Punkten und in unmittelbarem Anschluß an die eben erschienene Broschüre von Fellerer.

Wenn die sog. Deklamationsrhythmik zum Ausgangspunkt des Verstehens der alten Vokalpolyphonie gemacht wird, so scheint mir da ein Grundirrtum des Verfassers und seiner Meinungsgenossen vorzuliegen. Denn diese Polyphonie als stilgeschichtliches Phänomen leitet ihre strukturelle Gliederung und Durchbildung nicht aus sprachlich-textlichen, sondern aus musikalischen Prinzipien (Motivordnung, Motivverknüpfung, Stimmenvertauschung, Harmoniefunktion, Kadenzbildung usw.) her. Eine Motette Palestrinas behält ihre sämtlichen musikalischen und anderen künstlerischen Eigenschaften, auch wenn sie textlos erklingt, und bleibt als Kunstwerk unmittelbar verständlich, auch wenn das angeblich notwendige sprachlich-grammatikalische Akzentsystem aufgehoben wird. So etwas ist aber nur möglich, wenn sie als rein musikalisches Gebilde logisch durchgestaltet und aus sich selbst deutbar dasteht. Mit andern Worten: jedes solches Kunstwerk trägt als musikalisches Gebilde Strukturgesetze in sich, die unabhängig von der textlichen Grundlage und zwar eindeutig erforschbar und herausstellbar sind. Dies schließt die andere Tatsache ein, daß sämtliche musikalische Funktionen: die melodischen, rhythmischen, metrischen, harmonischen in jedem Augenblick des Erklingens als solche ungeschmälert und mit ihrer natürlichen Macht in Kraft treten.

Ich spreche hier vom Tonwerk als Gesamtorganismus. Denn daß Textsinn und Einzelwort ihre große und besondere Bedeutung z. B. motivzeugende Kraft haben, ist selbstverständlich. Indessen wäre noch im besonderen und grundsätzlich zu untersuchen, welche eigentümliche Stellung das 16. Jahrhundert in seinen verschiedenen Abschnitten dem Text gegenüber einnahm, was wichtig deshalb ist, weil in Laienkreisen vielfach die Meinung zu herrschen scheint, man dürfe da ohne weiteres vom Standpunkt des modernen Menschen aus urteilen.

Gegen die Hypothese der Deklamationsrhythmik spricht eine ganze Anzahl von Tatsachen, die ich anführe, ohne mich in Weitläufigkeiten einzulassen. Zunächst der Begriff des alten tactus, d. h. das Vorhandensein von Auf- und Niederschlag, den die Hand des Dirigenten vollführt. Wie es schlechthin unmöglich ist und auch ehemals unmöglich war, ohne diesen Fundamentalbegriff eines allesregelnden tactus

auszukommen, so unmöglich ist es, dabei vom Thesis-Arsis-Begriff, d. h. von schwerer und leichter Takthälfte (oder: schwerem und leichtem Taktdrittel) abzusehen, denn ihm liegt ein fundamentaler psychologischer Tatbestand zugrunde. Es ist denkbar, das Dasein dieser seelischen Wellenbewegung von Auf und Ab künstlich zu verschleiern, nicht aber, es aufzuheben. Jeder Versuch, diesen latenten, im Lebensgefühl des Menschen verwurzelten Rhythmus zu übersehen, führt — so lange wir im Bereich einer auf durchgehende Grundzeitwerte gestellten Musik bleiben — zu dem Ende, daß er sich sofort automatisch doch wieder einstellt. Die klassische Polyphonie besitzt solche durchgehenden Grundzeitwerte (Brevis, Semibrevis), gehört also zur taktisch gemessenen, ein Auf und Ab in sich schließenden Musik. Das verraten nicht nur Existenz und Charakter der Mensurzeichen für gerade und ungerade Taktarten, sondern verrät auch ihr Zusammenhang mit der übrigen Musik des Zeitalters. Es sei denn, daß jemand behaupten wolle, es habe zweierlei Arten von Musik gegeben, wobei indes fragwürdig bliebe, wann und wie die eine sich von der andern getrennt und schließlich wieder mit ihr vereinigt habe.

Solange also der Thesis-Arsis-Begriff nicht geleugnet werden kann, bleibt auch der taktische Charakter solcher Musik bestehen. Wird sie gesungen d. h. mit Worten belegt, so fordert derselbe Begriff, daß irgendwie auf ihn Rücksicht genommen wird, da die Sprache eine ähnliche Unterscheidung kennt und nicht leicht Verletzungen duldet. Für diesen Fall liegen zwei Möglichkeiten vor. Entweder entsteht das melodische Singgebilde unmittelbar aus dem rhythmischen und metrischen Sprachgebilde, derart, daß die Akzente dieses mit den natürlichen Taktakzenten in Einklang gebracht werden (z. B. „Deutschland, Deutschland über alles"). Oder die Sprachakzente werden derart auf die melodische Linie verteilt, daß sie als solche zwar noch erkennbar bleiben und gefühlt werden, aber nicht mehr die frühere autonome Kraft besitzen wie beim gewöhnlichen Sprechen.

Hier fesselt uns lediglich der zweite Fall, der uns in der älteren Zeit gewöhnlich dann in Reinheit entgegentritt, wenn die betreffende Musik des oratorischen, rhetorischen, auf Reflexion beim Hörer abzielenden Zwecks entbehrt; oder besser: wenn der Textgehalt an sich so allgemein und klar, so über allem Mißverständnis ist, daß wir dem darüberflutenden Klange gern höhere Macht einräumen als dem nur mit Begriffen arbeitenden sprachlichen Satzgefüge. So im polyphonen Chorgesang, etwa in einer Motette Palestrinas. Hier ist der Text von solcher Kürze, Klarheit und Allgemeinheit, daß es genügt, ihn vom Hörer in seiner sinnvollen Ganzheit erfassen zu lassen, ohne grundsätzlich jedes Wort rhetorisch hervorzuheben. Man kann geradezu sagen, daß echte Polyphonie nur dort Sinn hat, wo der Text, nachdem er einmal erfaßt worden ist (z. B. in den Anfangsimitationen), seinem Inhalt nach von selbst weiterschwingen kann. Innerhalb eines verschlungenen polyphonen Verbandes den Text der beteiligten Einzelstimmen zu erfassen oder gar genau zu verfolgen, stellt sich, wenn der Komponist nicht besondere Kunstgriffe anwandte, für den Hörer als unmöglich heraus, da nicht selten drei und mehr verschiedene Satzpartikel zugleich erklingen wie bei den so häufigen Engführungen.

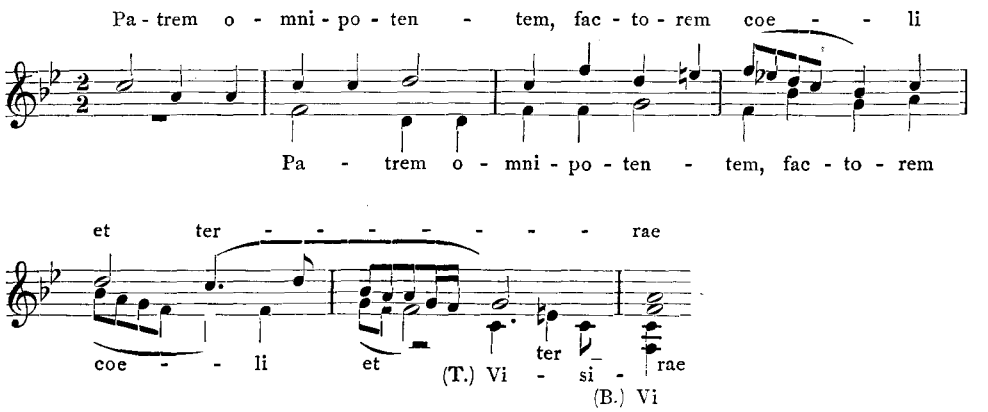
Das ist keine neue Erfahrung, sondern eine, die mit dem a cappella-Stil heraufgewachsen ist, seit dem Tridentiner Konzil vielleicht mehrfach diskutiert wurde, aber doch nicht verschwand, da sie im Wesen des Stils liegt. Dessen Hoheit und Feier-

lichkeit geht ganz gewiß nicht vom Wortleib des Textes, sondern vom Tonleib der Musik aus, und sein klassisches Wesen beruht darin, daß Homophonie und Polyphonie in ein so wunderbares Gleichmaß gebracht sind.

Die Behauptung daher, es seien die an einem polyphonen Satze beteiligten Stimmen auf grund des grammatikalischen Sprachakzents („Deklamationsrhythmik") konzipiert worden und nur von dieser Seite her zu verstehen, erscheint historisch wie sachlich ungerechtfertigt. Sie verwischt geradezu den Unterschied von Polyphonie und Homophonie. Denn nicht die polyphonen Strecken, in denen jedesmal das Musikalische die Oberhand hat, sondern gerade die homophonen, die zu unbedingter Deutlichkeit führen und den Text machtvoll unterstreichen sollen, sind diejenigen, bei denen gemeinhin der Sprachrhythmik genau nachgekommen wird. Aus diesem Grunde haben Meister wie Palestrina ihre Kyrie-, Sanctus-, Benedictus-, Agnus dei-Sätze, wo das Einzelwort ganz im Allgemeinsinn des Textstücks untergeht, in schimmernde Polyphonie gekleidet, dagegen in den Gloria- und Credosätzen, wo volles Verständnis des Textes erwünscht ist, das polyphone Stimmgetriebe gern zu gunsten homophoner Schreibweise zurückgedrängt.

Aber auch nach anderer Seite hin stellt sich das Bedenkliche jener Auffassung dar. Es wurde schon oben gesagt, daß taktisches Leben diese Kompositionen durchpulst, wenn auch nicht im Sinne des Generalbaßzeitalters, dessen Taktbegriff auf einer ganz anderen Ebene liegt. Als Beweis kann jeder Gloria- oder Credosatz des späteren Palestrina gelten. Hier erscheinen inmitten polyphoner Gebilde oft zeilenlange homophone Strecken, die den $^2/_2$- oder $^3/_2$-Takt mit aller Deutlichkeit ausprägen und von jedem natürlich Empfindenden auch so verstanden werden. Homophonie und Polyphonie wechseln und lösen sich ab. Nach Verlauf weniger Takte schon stellt sich jedesmal — gleichsam als Hüterin und Wahrerin des metrischen Geschehens — eine Kadenzwendung ein, von der aus der Gang gefestigt und sicher bis zur nächsten erfolgt. Es ist kein bodenloses Schweben im luftleeren Raume, sondern ein ruhiges Schreiten der Stimmen.

M. Veni sponsa Christi, Bd. 18.



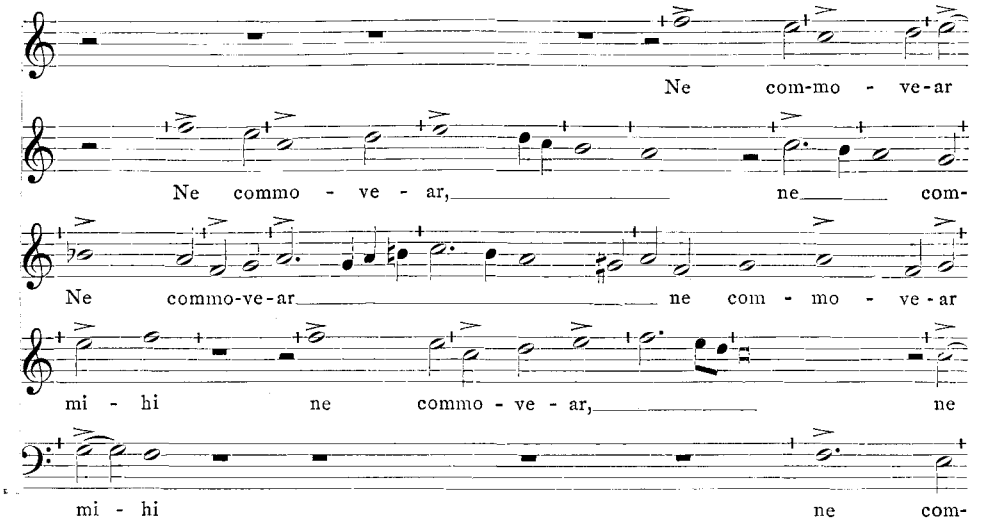
Bedeutet aber dieses Auf und Ab, dieses relative Schwer und Leicht, wie wir erkannt haben, ein elementares musikalisches Geschehen, ein gefühlsmäßiges Muß, so hat jede minder elementare Erscheinung, wie es z. B. die Deklamation ist, jener zu weichen: sie wird zu etwas Sekundärem. Die „Deklamation", der Sprachrhythmus, der Sprachakzent ist etwas Außermusikalisches, etwas, was von außen, von der Sprache her an die Musik herangetragen wird, sich allerdings nach dem Willen des Tonsetzers mit ihr verschmelzen kann.

Es steht außer Zweifel, daß Palestrina und seine Zeit tatsächlich dem metrischen Auf und Ab jene natürliche Priorität eingeräumt haben, die ihm gebührt, und alles übrige: Deklamation, Harmonik, Rhythmik, Melodik gewissermaßen unter dessen Schirm und Schutz stellten. Wollen wir also über die Deklamation selbst Genaueres wissen, so sind wir gezwungen, bei jedem Stück zunächst das Primäre, d. h. den metrischen Sachverhalt aufzuklären, sofern er nicht ohne weiteres gegeben ist. Dies geschieht, da in ihm alle übrigen musikalischen Qualitäten (Harmonik, Rhythmik, Melodik) mitverknüpft sind, auf dem Wege rein musikalischer Analyse, unter Ausschaltung des Textlichen, gleichsam als handle es sich um ein Instrumentalstück. Erst wenn das geschehen, werfen wir einen Blick auf den Text, und was dieser hernach bietet, gleichgültig, ob es unserm heutigen Sprachempfinden zusagt oder nicht, müssen wir als vom Tonsetzer gewollt hinnehmen[1].

Sehen wir zu, welchen Erfolg die Analyse der Deklamationsrhythmiker verspricht. Sie geht vom umgekehrten Ende aus. Sie setzt als Primäres nicht eine musikalische Qualität, auch nicht etwa ein Psychisches, Ausdruckshaftes, sondern — die Regeln der lateinischen Grammatik: die sprachliche Betonung der Worte. Ihr, so wollen sie, müsse alles andere untergeordnet sein. Unbeschadet alles dessen, was sich innerhalb einer Phrase musikalisch begibt, muß es stets coéli, nicht coeli, stets tóllis, nicht tollís, stets miserére, nicht míserere oder misérere heißen, und zwar ohne Rücksicht auf Haupt- und Nebenstimmen, Ober-, Mittel- und Unterstimmen. Der Taktstrich ist infolgedessen störend und irreführend und hat zu fallen.

Ich weiß nicht, ob die Vertreter dieser Ansicht deren logische und praktische Folgen zu Ende gedacht haben. Zunächst scheint ein Denkfehler darin zu liegen, daß sie den Taktstrich, dessen üblen Akzentzwang sie fürchten, zwar ausstoßen, dafür aber das Akzentprinzip zur andern Tür doch wieder hereinlassen. Und in welchem Umfang! Da nämlich unter Umständen vier, fünf und mehr Stimmen die gleichen, gleichakzentuierten Worte in unmittelbarer Folge nach einander zu bringen haben, hört man, wenn das Glück es will, vier-, fünf- und mehrmal diese Worte mit grammatikalisch richtiger, klassischer Betonung unmitttelbar über- und hintereinander. Welche Freude für humanistisch gebildete Ohren! Doch klingt es vielleicht auch so, als hätten die Stimmen sich verfehlt, und jede verfolgte nun die Absicht, der andern ihre Meinung aufzuzwingen. Ich entnehme folgendes Beispiel (Ges. Ausg. Bd. 9, 110) der Schrift von Fellerer (S. 25) und setze über die zu akzentuierenden Worte ein >.

[1] Ich habe diesen Sachverhalt schon in der oben genannten Abhandlung einmal dargestellt, mußte aber seiner hier noch einmal Erwähnung tun.

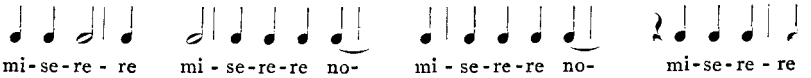


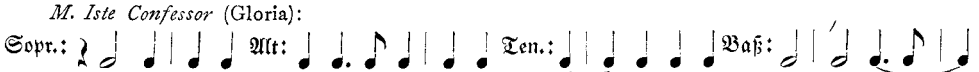
Deklamationstechnisch zwar richtig, vom musikalischen Standpunkt aus jedoch sinnlos häufen sich hier (vertikal) Akzente über Akzente, die, da sie rein sprachliche Elemente sind, nicht im geringsten gliedernd wirken können, sondern überall dem Elementarmusikalischen entgegenwirken, d. h. verwirren. Gewiß ist diese Stelle noch keine der schlimmsten. — Es brauchen ja nun freilich, wird man einwerfen, die Sänger diese „Deklamationsrhythmik" nicht zu übertreiben, sondern nur als Richtschnur für verständigen Vortrag zu benutzen. Dieser Einwand schwächt nur ab, er beseitigt nicht. Denn auch dann ergeben sich Mißlichkeiten. Ein „Dirigieren" (Leiten) der Musik mit ruhigem Auf und Ab im integer valor ist nicht möglich, da vielfach Akzentsilben auf den Aufschlag fallen und somit gegen ihre Natur erscheinen und den Sänger stutzig machen. Ein Prinzip, nach welchem die nicht zum Sprachakzent gehörenden Noten abzustufen sind, fehlt; denn jedes natürliche (nicht mechanisch zu verstehende) Aus- und Einatmen, das „innere Zählen" — Sängern wie Spielern zur Gewinnung ausdrucksvollen Vortrags so unentbehrlich — fällt fort; es gibt kein ruhiges Auf und Ab der Brust und damit des Empfindungsstroms, sondern nur ein mechanisches Auf und Ab, ein unperiodisches Weitergetriebenwerden auf der gleitenden Welle der Tonlinie. Drittens endlich ergibt sich eine Gesamtwirkung, die der eines metrisch amorphen Tonkörpers, d. h. einer ungegliederten, ineinanderschwimmenden Tonmasse gleichkommt.

Die beiden ersten Einwürfe sind technischer, der letzte ist ästhetischer Natur. Alle drei zusammen halte ich für ausreichend, um diese neue Auffassung zu stürzen. Sie ist entstanden, wie mir scheinen will, aus der Verkennung zweier Tatsachen: aus einer falschen Auslegung der taktstrichlosen Originalstimmen und aus Eifer für den heute so heiß umworbenen Begriff der Linearität. Der Taktstrich, so muß gesagt werden, war ehemals deshalb entbehrlich, weil das eben berührte Ab und Auf der Handbewegung des Dirigenten ihn ersetzte. Jedes „Ab" im Alla breve hatte die Bedeutung eines ersten (schweren) Taktwerts, jedes „Auf" die eines letzten (leichten) Taktwerts. Der optische Eindruck der schlichten Auf- und Abwärtsbewegung der Dirigentenhand löste, sachlich genommen, beim Sänger dieselbe Wirkung aus wie

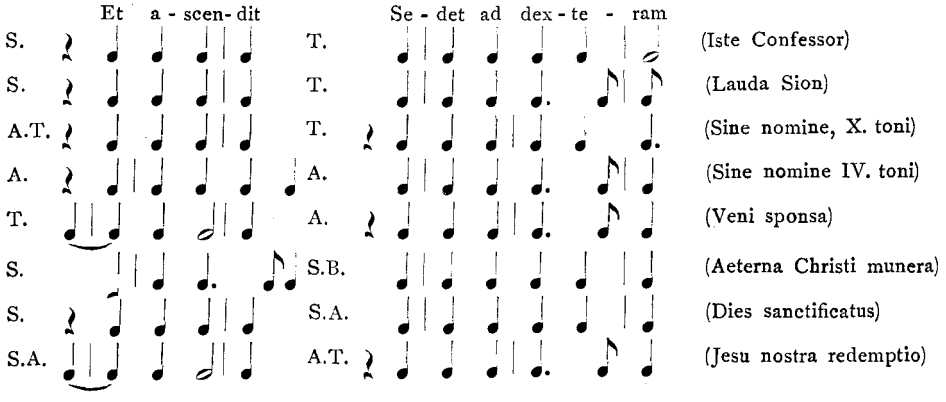
der ſpäter aus dem Notenblatt gewonnene optiſche Eindruck der Taktſtriche, nur daß die erſte Art den Vorzug hatte, den Vortrag lebendiger im Puls zu halten. Denn während der Taktſtrich einſeitig (wenigſtens für unſer Empfinden) nur den Beginn der ſchweren Takthälfte markiert, ließ die Aufwärtsbewegung der Dirigentenhand auch die Bedeutung der leichten Takthälfte lebhaft mitfühlen. Man täuſcht ſich durchaus, wenn man heute in Laienkreiſen glaubt, die Sänger hätten dieſe Muſik ohne weiteres aus eigenem angeborenen Taktgefühl leicht und ſicher bewältigt. Nicht ſelten und bis in ſpäte Zeit hinein iſt das Taktieren vielmehr eine ſehr geräuſchvolle Sache geweſen. Und was den Begriff der Linearität angeht, die heute ſo viele narrt, ſo iſt er damals ſehr erheblich von dem der modernen Linearität unterſchieden geweſen. Ihn zu erläutern, iſt hier nicht der Ort. Doch mag gerade in bezug auf Paleſtrina und ſeine Zeitgenoſſen geſagt ſein, daß das Weſen ihrer Linearität nicht zu verſtehen iſt ohne das Weſen des Gegenſatzes: der harmoniſchen Funktion. Und daß dieſe wiederum von Haus aus taktiſcher Bindung bedarf, iſt ſelbſtverſtändlich.

Geht man der muſikaliſchen Akzentbehandlung lateiniſcher Worte durch die Meiſter der alten Polyphonie nach, ſo trifft man auf Schwierigkeiten mancher Art. Sie zu beheben, fühle ich mich nicht kompetent. Nur das eine trifft immer wieder zu: daß Regel und Schema verſagen. Es müſſen hier ebenſoviel Freiheiten möglich geweſen ſein wie bei der muſikaliſchen Behandlung unſerer deutſchen Sprache. Wäre, um eins zu erwähnen, für das Wort miserere auch im polyphonen Satze einzig und allein die klaſſiſche Betonung auf der dritten Silbe Vorſchrift geweſen, ſo hätte ſich Paleſtrina, wie jeder andere, daran halten müſſen. Statt deſſen kommt das Wort in allen denkbaren metriſchen Lagerungen vor

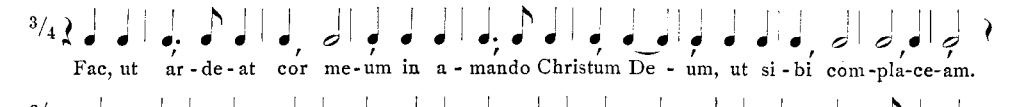




Ebenſo die Worte ét ascéndit und sédet in déxteram. Hier arbeitet Paleſtrina den Deklamationsrhythmikern zum Tort beinahe jedesmal gegen die gewohnte Betonung:

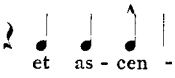


Und was fängt man mit Stellen wie folgenden aus dem Stabat mater an, die von Palestrina ausdrücklich in den Tripeltakt eingebaut sind:



Oder (ebenda) mit dem auftaktigen

, wo infolge der starken DT-Kadenz der andern Stimmen die Silbe -te die ganze Betonungsschärfe des neuen Taktteils erhält? Mag sich der Sänger noch so sehr bemühen, durch einen Akzentdruck gegen sein metrisches Gewissen zu operieren — Bäuerle hat in seinen volkstümlichen Klavierpartituren an solchen Stellen immer mit einem ^ nachgeholfen:

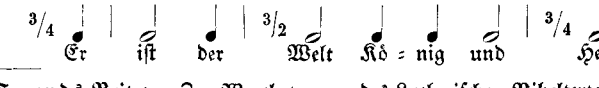


das Bemühen ist umsonst, denn jedesmal ist das Wort tief in den Grund der rhythmischen und harmonischen Zusammenhänge versenkt und bekommt unweigerlich von Natur aus den Akzent, der seiner metrischen Stellung entspricht. Ihn ihm abzuschmuggeln, bedeutet eine unkünstlerische Maßnahme.

Auf diesem Wege kommen wir also nicht weiter. Die Frage wird von einer ganz anderen Seite aus angefaßt werden müssen und führt zu Problemen, die sich mit dem Rüstzeug eines Gymnasialprofessors allein nicht lösen lassen.

Zu ähnlicher Verwirrung führt es, wollten wir unsere moderne deutsche Sprachdeklamation als verbindlich für die ältere Zeit annehmen. Auch da kämen wir bei Lassus, Eccard, Calvisius, Schein, Schütz, ja selbst noch bei Bach in Verlegenheit. Daß bei Bach ungewohnte Betonungen wie: überantwortete, hingehn, umkommen, weissagen, Angesicht, Landpfleger vorkommen, trägt nicht allzuviel auf[1]. Aber wieviel Steine des Anstoßes bieten Choralmelodien wie: Nun komm, der Heiden Heiland — Der Jungfrauen Kind erkannt", „Nun laßt uns den Leib begraben — Daran gar kein Zweifel haben", „Vater unser im Himmelreich", „Es spricht der Unweisen Mund wohl", „O Lamm Gottes, unschuldig." Schütz deklamiert einmal in der Tonweise zum 47. Psalm:

Dieses gegen unsere Gewohnheit betonte Wort König dadurch auszumerzen, daß man folgende Taktänderung vornimmt:



[1] Vgl. J. Smends Beitrag „Zur Wortbetonung des Lutherischen Bibeltextes bei Heinrich Schütz" in ZfM V, 75.

wäre verfehlt, da der schlicht choralähnliche und durchaus regelmäßig periodisierte Satz damit eine arge Verstümmelung erleidet. Gerade diese Schützschen Psalmen auf Beckers Texte bereiten unsern musikalischen Sprachreinigern wahre Höllenqualen. Das Gefühl für Form und die Fähigkeit, sich in die Sprachbehandlung der alten Zeit einzuleben, ist in manchen Kreisen heute so gering, daß bei Neuausgaben zu den seltsamsten Mitteln gegriffen wird. Man läßt den Taktstrich als alte Mode einfach fallen und ermuntert unsere Sängergilden mit einem „Hilf dir selber!"

Freilich, wem von uns wären auf dem Wege von Scandellus bis Sperontes nicht zu ungezählten malen solche vermeintlichen Sprachschnitzer aufgestoßen? Niemand wird sie, wenn sie ihm begegnen, kritiklos hinnehmen. In den meisten Fällen liegt Unklarheit oder Irreführung der originalen Niederschrift zu grunde, wiederum gewöhnlich im Hinblick auf die metrische Struktur. In der Behandlung von Taktfragen war das 17. Jahrhundert von einer Skrupellosigkeit ohne gleichen[1]. Die Arien von Heinrich Albert z. B. werden überhaupt erst genießbar, wenn man sie aus der oft geradezu barbarischen Taktverwirrung der Originale erlöst und in vernünftige Taktordnung umschreibt[2]. Metrisch-taktische Sinngliederung und Herstellung originaler Textdeklamation stehen auch im 17. Jahrhundert noch in engem methodischen Zusammenhang, nur die Grundbegriffe hatten sich in etwas verschoben.

Es sei mir zum Schluß erlaubt, noch einmal auf die von mir vertretene Taktauffassung des 16. Jahrhunderts hinzuweisen, da sich gezeigt hat, daß ich früher nicht klar genug gewesen bin.

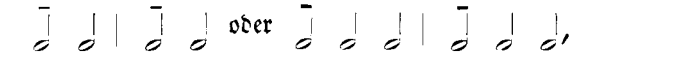
Die metrische Analyse von Kompositionen der a cappella-Zeit ergibt die Tatsache, daß in den hier allein in Betracht kommenden Fällen d. h. dort, wo das kritische Zeichen ¢ vorgezeichnet ist, je nach der motivischen Struktur entweder der $^2/_2$- oder der $^3/_2$-Takt erscheinen kann[3]. Ferner aber auch, daß außer diesen beiden Taktarten keine weiteren auftreten, weder ein $^1/_2$- noch ein $^4/_2$-, weder ein $^5/_2$- noch ein $^6/_4$-Takt, es sei denn, daß Entsprechendes ausdrücklich durch Vorschrift oder Notenform gefordert wird. Schon dieser Tatbestand hebt diese Musik als eine metrisch ganz eigenartige von jeder späteren ab und stellt sie außer Vergleich mit solcher. Wir haben lediglich eine Unterscheidung von Zweier- und Dreiergruppen von Halben, mithin etwas ganz Elementarisches, das mit späterem Taktraffinement nichts zu tun hat. Wer einen solchen $^2/_2$-Takt bei Palestrina als $^4/_4$-Takt auffaßt oder dirigiert, oder den $^3/_2$-Takt als $^6/_4$-Takt (wohl gar als $2 \cdot {}^3/_4$ d. h. triolisch), der begeht einen Irrtum und schlägt tatsächlich die Musik in dem verpönten mechanischen Pendelrhythmus. Denn diese zusammengesetzten Taktarten differenzieren die vier bzw. sechs kleinen Taktzeiten, aus denen sie bestehen, in einer Weise, die mit dem Stil der Musik nicht harmoniert.

Wird aber zugegeben, daß diese Musik — worauf ja auch der alte und nicht mißzuverstehende Ausdruck alla breve deutet — „in Halben atmet", daß sie also dem Elementargesetz des Ab und Auf folgt, gleichgültig ob in der Folge

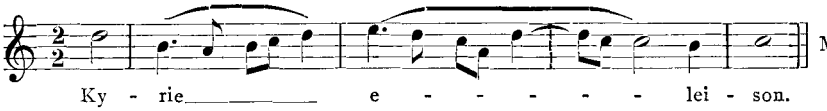
[1] Ausgenommen die Franzosen. Sie haben mit bewundernswerter Selbständigkeit und großem Feingefühl auch in der Niederschrift immer den metrischen Sachverhalt ausgedrückt und schreckten auch bei kurzen Strecken vor mehrmaligem, streng vorgeschriebenem Taktwechsel nicht zurück.

[2] Diese Aufgabe ist eine noch nicht eingelöste Schuld gegenüber dem Königsberger Liedmeister, an der aber auch andere deutsche und italienische Zeitgenossen, voran Schütz und Monteverdi, teilhaben sollten.

[3] Hierbei ist eine Reduktion der originalen Notenwerte auf die Hälfte vorausgesetzt, also $\diamond = \mathcal{O}^{\downarrow}$.



so schließt das von selbst den Wechsel von schweren und leichten Halben ein. Diese metrische Schwere der jedesmal ersten von zwei oder drei Halben mit „Akzent" gleichzusetzen, ist irreführend, denn „Schwere" ist ein Terminus der Metrik, „Akzent" ein solcher der Rhythmik. Ein Kadenzakkord auf der ersten Takthälfte ist jederzeit „schwer" und bedarf, um in dieser Weise empfunden zu werden, keines besonderen Akzents. Die Wirkung des „Schwer" wird vielmehr schon durch unmerkliche dynamische Stimmerhebung auf der vorhergehenden Halbzeit vorbereitet und eingeleitet oder aber evident durch das motivische Leben der Stimmen erzeugt. Von der Art dieser Motivik und der Textunterlegung hängt ab, ob außerdem ein Akzent d. h. eine mehr oder weniger merkliche Betonung als natürlich und gegeben empfunden wird wie z. B. bei:



M. Papae Marc.

Es handelt sich um eine periodisches Sichheben und Sichsenken der metrischen Bewegung, und zwar um ein völlig gleichmäßiges, leidenschaftsloses. Ein ruhiger, sanfter Wellenschlag durchgliedert die Komposition, dem Pulsschlag mit Systole und Diastole im lebendigen Organismus gleich. Das ist etwas von grund aus anderes als der „Zählzeit-Takt", der Metronomschlag, wie er in den volkstümlichen Gesangsformen der Zeit und im Instrumentalen herrscht. Wird aber dieser Pulsschlag weder von den Ausführenden noch vom Hörer empfunden, dann fehlt das natürliche Gliederungsprinzip und es entsteht jedesmal ein Zwiespalt zwischen der nicht zu bannenden Schwerewirkung der Kadenzen und der dazwischen sich abspielenden kraftlos-verschwommenen Stimmenbewegungen. Wen der Taktstrich als ein zu grob-sinnlicher Eindringling stört — was angesichts unserer gegenwärtigen Musik eigentlich verwundern muß, da sie rücksichtsloser als jede andere über ihn hinwegflutet —, der verbanne ihn immer; es genügt, wenn seine Funktion als Gliederungsprinzip verstanden und der Wahrnehmung zugänglich gemacht wird.

Daß der Nachweis des „latenten Taktwechsels", wie ich ihn zum Unterschied von dem „vorgeschriebenen" nennen möchte, also der Wechsel von $^2/_2$ und $^3/_2$ (bei der Generalvorzeichnung ¢), keine musikwissenschaftliche Schrulle ist, sondern von den Meistern selbst mit feinem Bedacht geübt worden ist, glaube ich mit den in meinem früheren Aufsatz herangezogenen Beispielen gezeigt zu haben. Entweder: man singt über alles dies hinweg und strebt ein möglichst amorphes Tonbild an, oder man berücksichtigt es und erhält ein klar und auch metrisch originell gestaltetes Tonstück. Die Frage ist also: Deklamationsrhythmik oder musikalischer Organismus?

Versuch einer Analyse des Berliner Notenpapyrus P. 6870

Von

Wilhelm Heinitz, Hamburg

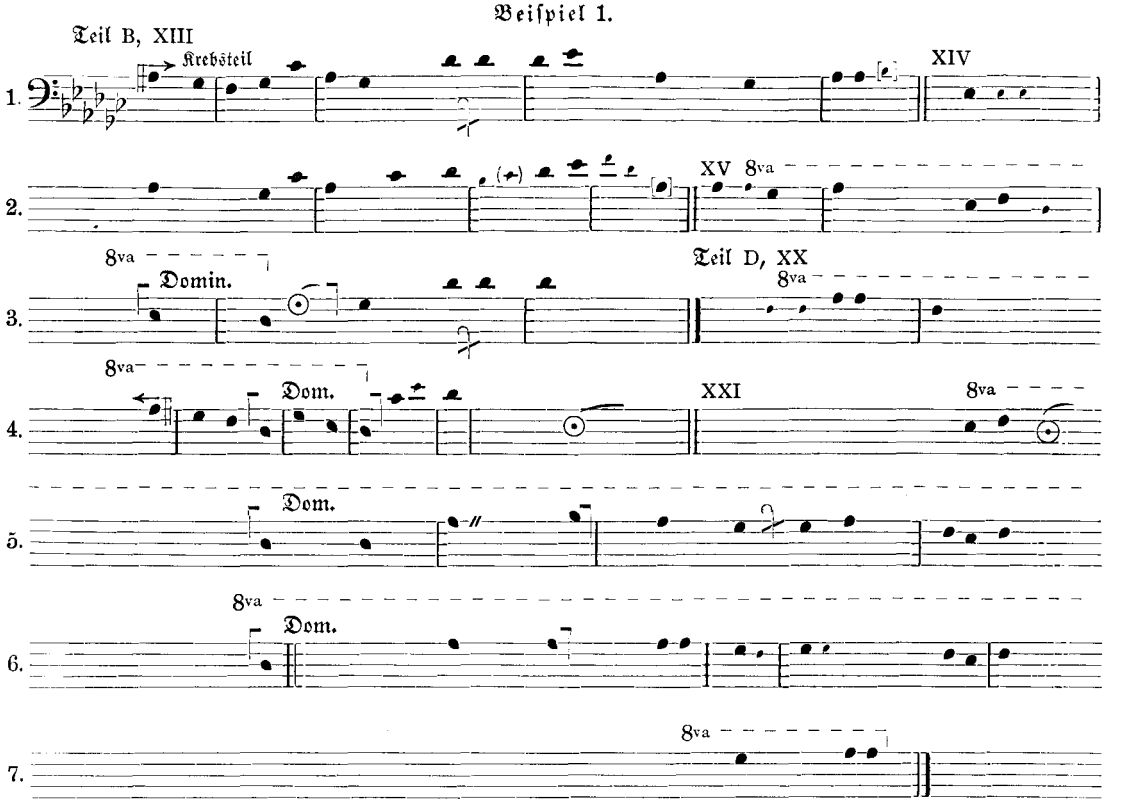
Die Neigung zu einer inversionalen Behandlung gegebener Melodieformeln ist uns aus dem Mittelalter bekannt. Aus dem 14. Jahrhundert verfügt man über Belege für den Canon cancricans. Im AfM konnten wir 1921, Heft 3 nachweisen, daß zwei von O. Fleischer in einer napolitanischen Handschrift aus dem 11./12. Jahrhundert aufgefundene Hymnen in ihren „Generalintervallen" eine horizontale Inversion zeigten. Das Auffinden solcher spekulativen Führungen ist gewöhnlich erschwert durch die mehr oder weniger organisch gewordene Melismierung der musikalischen Objekte. Stehen einem zwei oder mehrere verschiedene Fassungen einer Melodie zur Verfügung, so gelingt es oft verhältnismäßig leicht, eine Art von Melodiekern herauszuschälen. Wir haben das z. B. versucht in einer Arbeit „Vergleichende Betrachtung zweier neugriechischen Choralvarianten", Festschrift für A. Schering, 1927 (ungedruckt). In ähnlicher Weise fanden wir Entsprechungen in den einzelnen Versfolgen eines abessinischen Harfenliedes, Festschrift C. Meinhof, 1927. Ebenso läßt sich auch an einigen älteren der uns bekannten griechischen Reste unschwer nachweisen, daß sie sich aus wenigen figurierten Grundmotiven aufbauen.

Eine ähnliche freie Behandlung feststehender Tonformeln ist in der Heterophonie der exotischen Kultur- bzw. Naturvölker noch heute am lebendigen Beispiel (etwa an Schallplatten oder entsprechenden Transskriptionen, wie sie die vergleichende Musikwissenschaft pflegt) zu beobachten. Es würde nur erforderlich sein, einer solchen Stileigentümlichkeit an alten Objekten einmal systematischer als bisher nachzuspüren.

Hierzu soll diese Arbeit einen bescheidenen Beitrag liefern. Es handelt sich dabei um auffällige Beobachtungen an dem von W. Schubart 1918 herausgegebenen und des weiteren von H. Abert, A. Thierfelder und Rud. Wagner bearbeiteten sogenannten Berliner Notenpapyrus (P. 6870), die wir hier zur Diskussion stellen möchten. Wir folgen dabei der Transskription Rud. Wagners (Diss. Tübingen 1921), die bis auf geringe Abweichungen in der Notierung mit der H. Abertschen übereinstimmt. Es kommt uns darauf an, einen bestimmten motivischen Zusammenhang zwischen den erhaltenen Instrumental- und Vokalnoten aufzuweisen und dadurch womöglich ein wenig tiefer in die Ästhetik unseres Denkmals einzudringen.

Betrachten wir zunächst die Teile B und D (Instrumentalnoten) für sich. Bei den Gegenüberstellungen wollen wir uns weder von den metrischen noch von der Zeilen- oder der Taktordnung (an deren Zuverlässigkeit wir nicht zweifeln) beeinflussen lassen. (Ebenso bitten wir, gelegentliche Oktavversetzungen aus Gründen einer besseren Übersicht gelten zu lassen.) Es ist doch möglich, daß die gesamte Melodie gegenüber dem textlichen Versschema eine besondere und selbständige Struktur aufweist.

Beispiel 1.



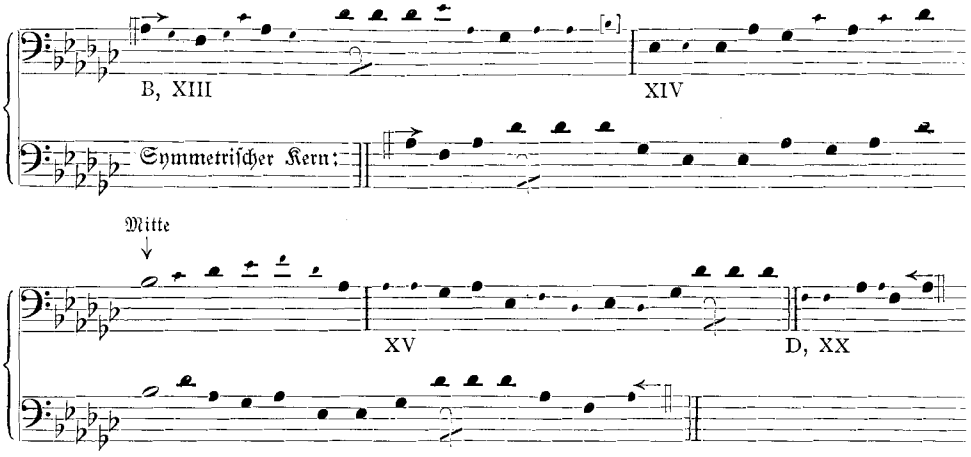
Das Beispiel 1 zeigt uns den Instrumentalteil B und D. Es wurde versucht, die von Rud. Wagner transskribierten Noten so untereinander zu ordnen, daß daraus die korrespondierenden Tonbewegungskomplexe deutlich werden. Die Stichnoten deuten an, daß ihnen an entsprechender Stelle keine gleiche Wendung gegenüber steht. Die nach links gerichteten Noten weisen hin auf die Versetzung einer Wendung in die Dominante.

Wir sehen, daß eine solche Ordnung nur möglich ist, wenn man auf die durch den Text gegebene Begrenzung der Verszeilen völlig verzichtet. Die Struktur des musikalischen Ablaufs wird also durch den Text und die daraus übernommene metrische Gliederung verdunkelt. Einige Noten wurden von uns (umkreist) aushilfsweise hinzugefügt, um anzudeuten, daß sie sich auch noch auf den benachbarten Ton beziehen lassen.

Alles in allem lassen sich nur 14 (von 88 Noten) nicht in der erwähnten Weise einordnen. In unseren neu entstandenen Zeilen, die wir gegenüber den „Papyruszeilen" als „Strukturzeilen" bezeichnen wollen, finden sich der Reihe nach: 16, 14, 9, 11, 11, 10 und 3 mit irgendeiner andern korrespondierende Noten. Es werden also aus der „Exposition" immer nur bestimmte Ausschnitte für den weiteren Aufbau der Melodie benutzt. Interessant ist auch, wie sich die Transposition nach der Dominante in das Ganze verschränkt und wie sich dadurch, nach unserer Darstellung, auch die Beziehungen zwischen B und D fester knüpfen.

Betrachtet man, immer unter Ausschaltung der metrischen Werte, den Teil B (D) genauer, so läßt sich daraus eine auffallende, verdeckte Inversion (Janusprinzip) ablesen. Vgl. hierzu das Beispiel 2.

Beispiel 2.

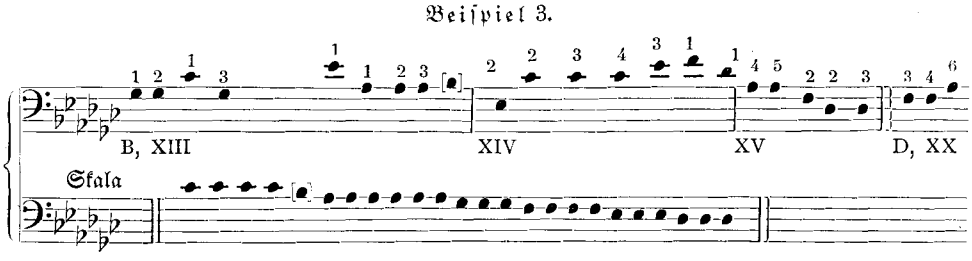


Die Stichnoten hieraus verbleiben vorläufig als „irrationaler Rest" (Beisp. 3). Die im übrigen aus 27 (von 51) Noten bestehende streng symmetrische Innenführung der Instrumentalstimme ragt wieder von B nach D kurz hinein, ähnlich wie umgekehrt die Dominantversetzung. Das Zentrum befindet sich bei dem Ton b in Verszeile XIV, der im übrigen bei der Spatierung keine Entsprechung zeigt.

Ob es sich bei einer so verklausulierten Anordnung um einen Zufall handelt, wie Herm. Abert vermeinte, als wir ihn vor mehreren Jahren auf diese Bildungen aufmerksam machten? Wir möchten das nicht annehmen. Schon deshalb nicht, weil wir ähnliche Bildungen noch des weitern an unserm Untersuchungsobjekt feststellen werden. Immerhin aber glauben wir uns nicht kritisch genug einstellen zu können, um jedem Verdacht kabbalistischer Spielereien die Spitze abzubrechen.

In welchem Verhältnis stehen die nicht in unsere Krebsführung bei Beispiel 2 eingehenden Restnoten zu einander? Vgl. Beisp. 3.

Beispiel 3.



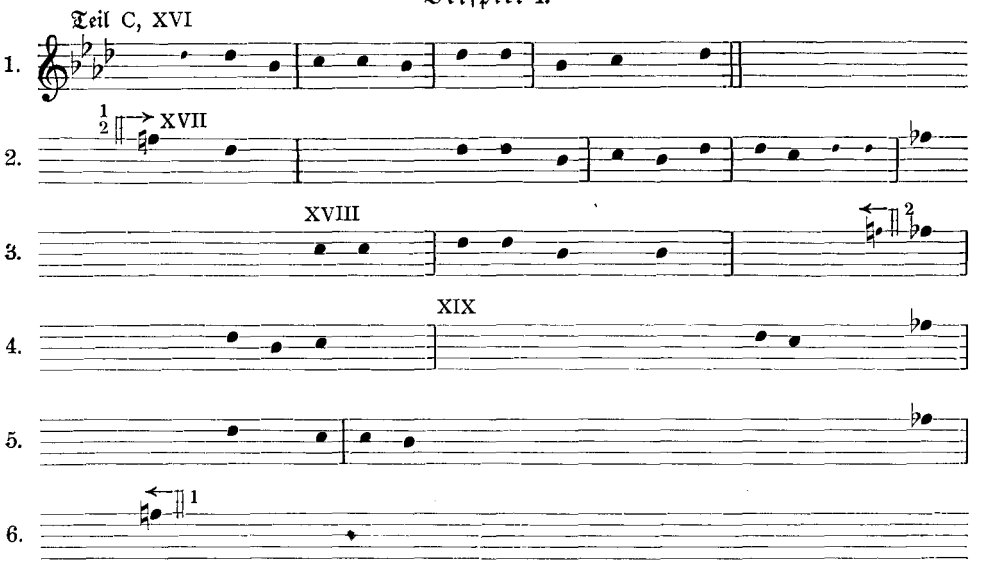
Es fällt uns sofort auf, daß darin fast jeder Notenname drei- bis viermal in unmittelbarer oder doch ziemlich naher Aufeinanderfolge vorkommt. Eine Ausnahme bildet nur eine von 24 Noten (vgl. die Zählziffern).

Das anscheinend sehr kunstvoll ineinander gewebte Band der Linienführung würden wir ohne weiteres verstehen können, wenn wir es auffassen dürften als heterophone Satzart, aus der jedes einzelne von mehreren Instrumenten zu peinlich festgelegten Zeiten in den Klangkörper einzusetzen hätte. Dem Wesen nach ist uns ja solche Praxis völlig vertraut von den noch heute zu hörenden exotischen „Orchestersätzen" (der Araber, Inder, Siamesen usw.).

In Teil D ist eine Invertierung nicht nachzuweisen. Vielleicht schließt die Dominantbildung eine solche Manier mehr oder weniger aus.

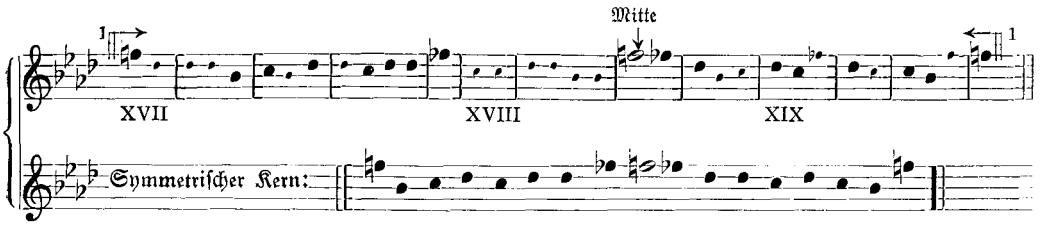
Wenden wir uns nun zunächst dem Vokalteil C zu. Auch hierin ergeben sich (Beisp. 4) korrespondierende Wendungen, wobei von 44 Noten nur vier keiner andern entsprechende übrig bleiben.

Beispiel 4.

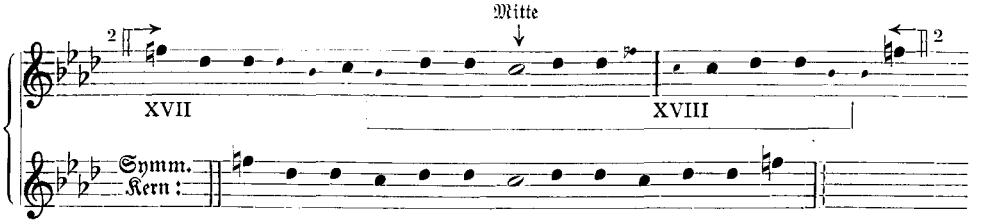


Die Hauptbewegung ruht auf den Noten b, des und c mit einer jeweiligen Kulmination in fes bzw. f. Die zweite Strukturzeile zeigt mit Anfang und Ende eine Erweiterung der ersten. Aus dem Gesamtbilde von C lassen sich zwei verschiedene inversionale Führungen herauslesen (Beisp. 5 und 6).

Beispiel 5.



Beispiel 6.

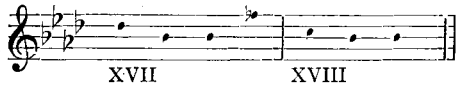


Die Stichnoten sind an den Inversionen nicht beteiligt. In Beisp. 6 wird (eingeklammert) noch eine weitere Symmetriebildung erkennbar.

Wir sehen also, wie beim Aufbau dieser Vokalmelodie der gleiche Grundsatz waltet wie bei der Instrumentalmelodie B oder wie sich wenigstens beide Abläufe in gleichem Sinne analysieren lassen.

Nach den beiden Inversionskomplexen verbleiben einige Noten als Rest (Beisp. 7), mit denen sich vorläufig nicht viel anfangen läßt.

Beispiel 7.



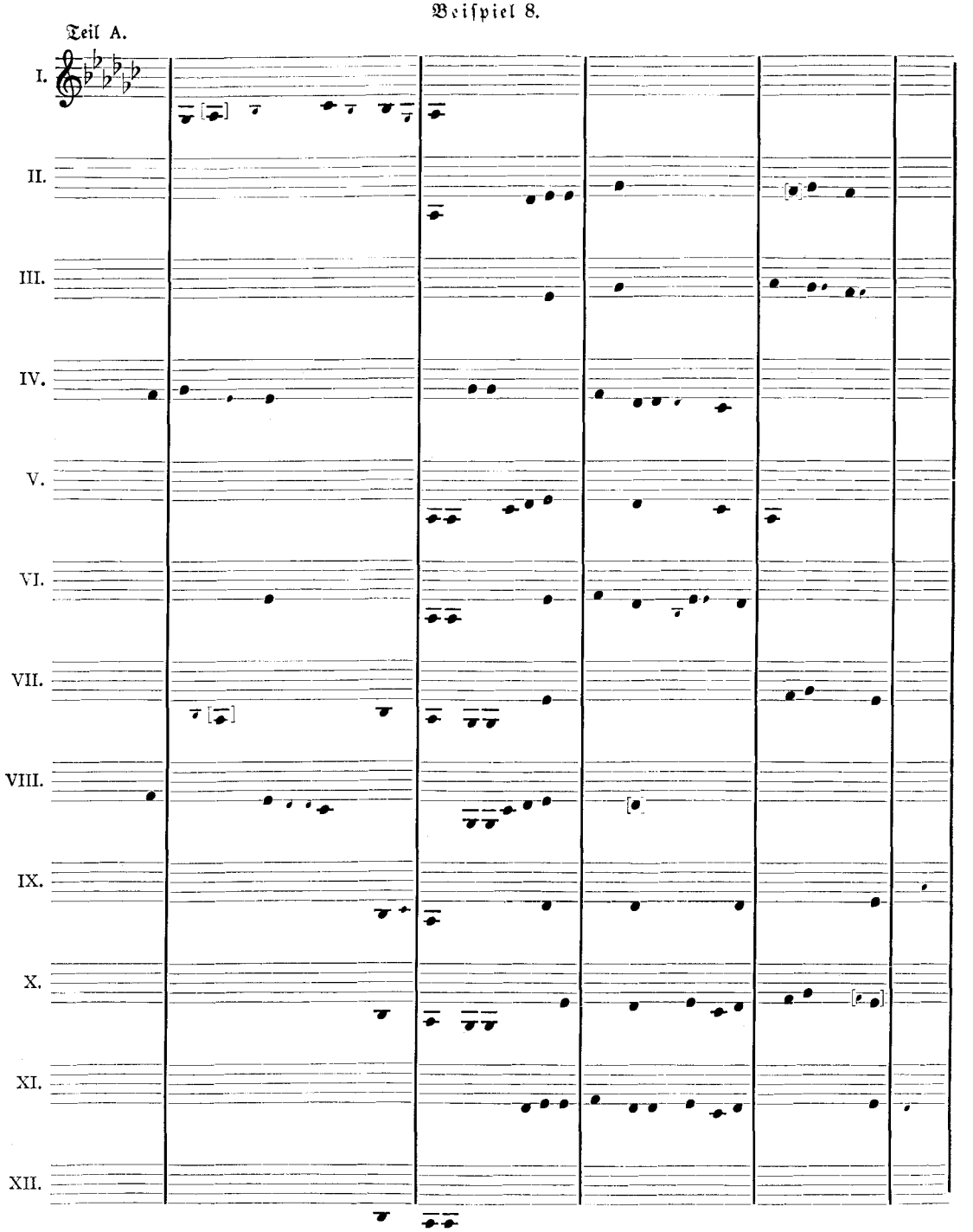
Das interessanteste Objekt für unsere Analyse ist entschieden der Teil A.

Das Beispiel 8 zeigt uns den Versuch, die korrespondierenden Tonbewegungen darzustellen. Unsere Strukturzeilen stimmen dabei mit den Verszeilen überein.

Von 107 Noten kommen wieder 92 als korrespondierende in Frage. In der ersten Zeile ist die prozentuale Häufigkeit der Korrespondenzen noch geringer, dann aber nimmt sie zu, um in Zeile X den höchsten Grad (12 von 12 Noten) zu erreichen. In bezug auf die Dichtigkeit steht allerdings Zeile XI an der Spitze. Hier findet sich ein Melodiekern. In ihm repräsentiert sich sozusagen die Dominantlage des unteren benutzten Tonbereichs. Der Umfang der Melodie (von ges bis as) bietet zwei Quinten Raum oder wäre dem Aufbau nach zu zerlegen in die Quart–Terz–Quart–Intervallfolge ges ces es as. Die Tonfolge zeigt bald eine Bevorzugung der tetrachordischen, bald eine der Zweiquinten-Ordnung. Tetrachordisch findet sich z. B. in den Zeilen I—III die Staffelung: ges—ces, as—des, des—ges, es—as; quintenbetont sind Zeile IV, ces—ges, Zeile V und VI, as—es; deutlich quartbetont wieder Zeile IX, as—des, es—as. In X folgen auf b as ges die dazu quartenbildenden Töne es des ces. Hier ergeben sich also die Quartpaare b es, as des, ges ces in einer Art von „enggeführter Quarten-Sequenz", worauf dann noch die Quarte des–ges folgt. Sollte hier in der Lücke des Papyrus noch ein as gestanden haben, wie in Zeile IX, so ergäbe sich also eine regelrechte horizontale Gegenbewegung in Quartenschritten. Dabei würde die sechste Quarte (ces–f) allerdings einen Tritonus ergeben. Vielleicht könnte aber hier irgend eine Beziehung zu dem Teil C bestanden haben, wenn wir an dessen Nebeneinander der Noten f und fes denken. Soweit möchten wir uns allerdings hier nicht versteigen. Der Hinweis darauf möge genügen.

Die Tonbewegung in den einzelnen Zeilen zeigt bestimmte Tendenzen. Hier versperren uns aber die vorhandenen Lücken jede weitere Aussicht. In dem erhaltenen

Beispiel 8.



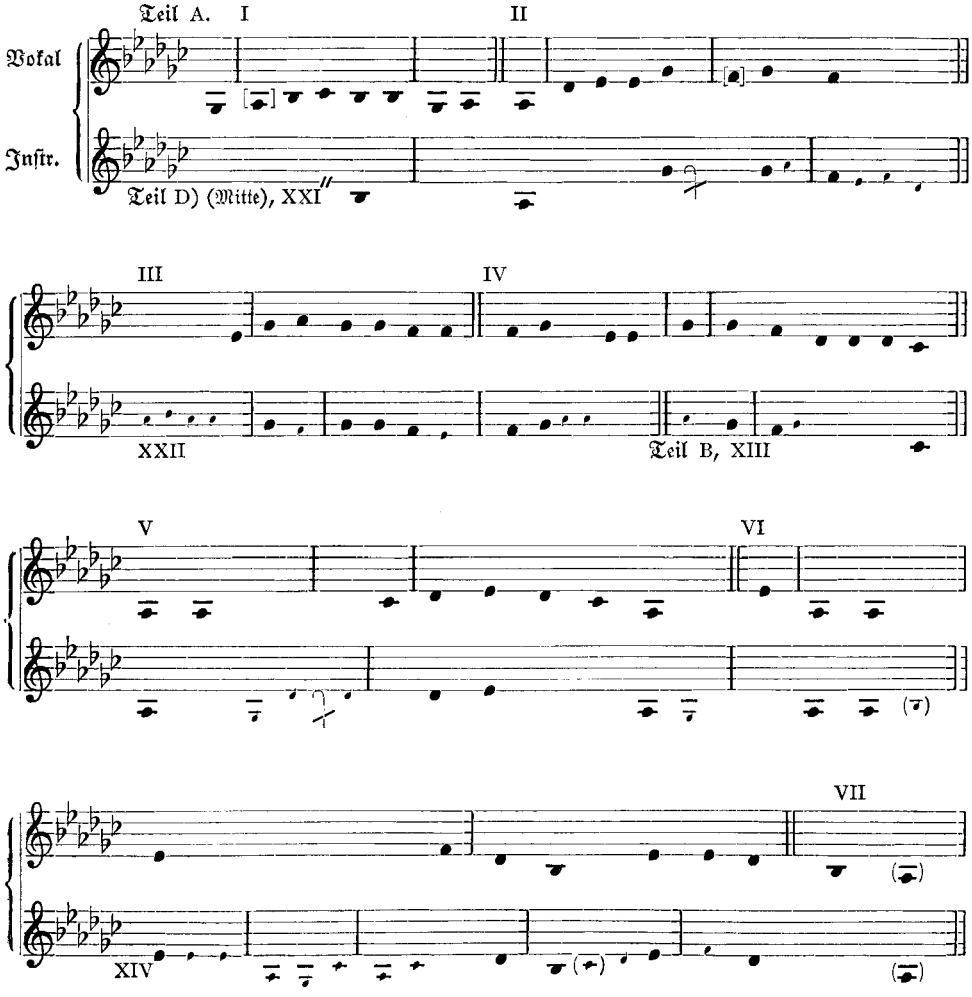
Die senkrechten Linien sollen nur zur leichteren Orientierung dienen.
Die Taktstriche Rud. Wagners wurden hier aus gleichem Grunde weggelassen.

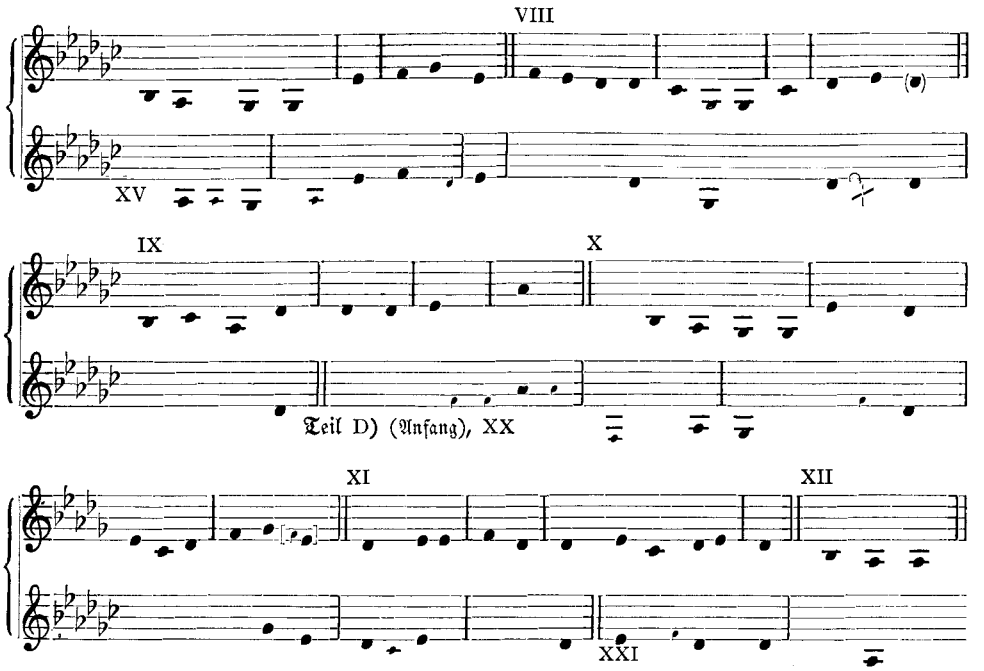
Teil deutet sich insofern eine symmetrische Behandlung der einzelnen Tonkurven an, als Zeile III und V steigend-fallend, Zeile VI und VIII entgegengesetzt, Zeile IV fallend und Zeile VII steigend verlaufen.

Recht schwierig erscheint es, aus dem Bestande von A irgendwelche inversionalen Führungen herauslesen zu wollen. Und doch wären solche wohl gerade hier von besonderem Interesse. Wochenlange Untersuchungen haben immerhin zu einem Resultat geführt, das uns schon im Hinblick auf die verwandte Erscheinung in Teil B nicht unwichtig zu sein scheint. Es ergab sich nämlich, daß zwischen den Zeilen VI bis IX inversionale Zusammenhänge bestehen, die wir in Beisp. 10 und 11 darstellen wollen.

Zunächst soll uns aber Beisp. 9 zeigen, in welchem Verhältnis die Instrumentalnoten aus B und D zu Teil A stehen können. Auch das ist ja ein Problem, dessen Lösungsmöglichkeit bisher abgelehnt wurde.

Beispiel 9.



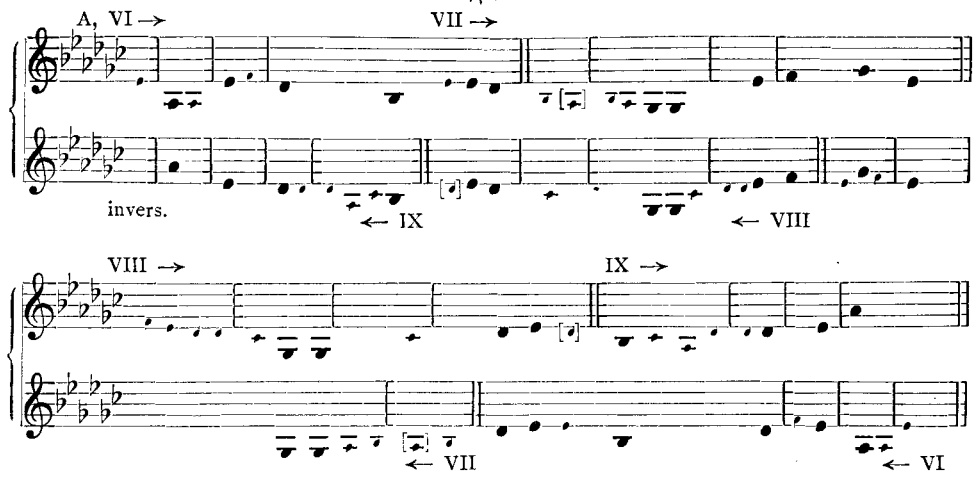


Bestimmte Parallelwendungen zwischen Vokal- und Instrumentalstimme (z. B. III/XXII ges ges ges f f ges, VI/XIV des b es des usw.) gaben uns für die Zusammenordnung brauchbare Stützpunkte. Danach gelang es, von den 88 Instrumentalnoten aus B und D 49 in richtiger Aufeinanderfolge in der Vokalmelodie nachzuweisen. Diese Zuordnung mußte beginnen mit der Note b (Rud. Wagner, XXI, 6. Note) zu der 5. Vokalnote des Teils A. In der Mitte der Vokalzeile IV geht es aus dem letzten Ton as von Teil D mit dem ersten Ton as in den Teil B hinüber. In Vokalzeile IX (wieder etwa in der Mitte) folgt dann der Anfang des Teils D. Würden wir in solchem Verteilungssinne mit aller Vorsicht von den Einsatzstellen der Instrumentalbegleitung in den Gesang sprechen dürfen, so wäre bemerkenswert, daß die Einsätze durchweg nicht mit dem Anfang einer Vokalzeile zusammenfielen. Wir hätten also wieder eine typische Erscheinung der uns von exotischen Völkern her bekannten Heterophonie zwischen Gesang und Begleitinstrument vor uns. Diesen Eindruck würden die nicht mit dem Gesang korrespondierenden (Stich-)Noten als womögliche melismatische Tonfolgen noch verstärken. Auch hierbei weisen wir nochmals darauf hin, daß wir beide zu vergleichenden Objekte für unsere speziellen Zwecke aus ihrem durch die Notation des Papyrus gegebenen metrischen Zusammenhang herausgelöst behandeln.

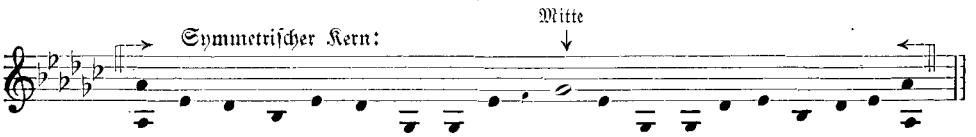
Auf jeden Fall ist dadurch aber gekennzeichnet, daß die Instrumentalteile nicht nur Vor-, Zwischen- oder Nachspiele zu sein brauchten, sondern daß sie sich mit einem bestimmten Geschick der ausübenden Spieler auch in die Vokalmelodie hinein verflechten konnten. Gegen Ende der Vokalzeile VI (f des b) bestünde die Möglichkeit, den Teil E, bestehend aus den Noten f g f g c des b g f (c) f f (b) modulierend einzuschieben.

Betrachten wir nun noch in den Beispielen 10—12 die inversionale Darstellung der melodischen Elemente aus A.

Beispiel 10.



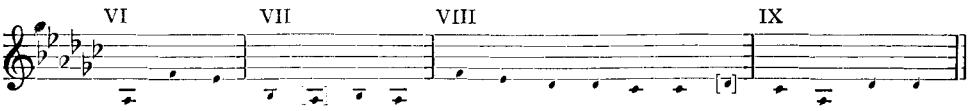
Beispiel 11.



Die Oberzeile von Beisp. 10 zeigt uns die Teile VI bis IX aus A. Die Unterzeile enthält die gleichen Teile, jedoch horizontal *invertiert gelesen*. Unter Auslassung der Stichnoten ergibt sich daraus als intervallisch streng symmetrisches Gebilde die Notenreihe in Beisp. 11. Darin bleibt nur die eine Note f in Ausnahmestellung. Es stehen sich also 17 Noten der Vokalmelodie A unauffällig eingeschlossen in den gesamten Abläufen zwischen VI und IX symmetrisch gegenüber. Das ist ein gleiches Verhalten, wie wir es (in Beisp. 2) für die Instrumentalmelodie B fanden. Sämtliche Noten, die zu dieser Invertierung der Vokalstimme gehören, sind auch in Teil B, bzw. im Anfang von D enthalten und gehören zu den von uns nachgewiesenen Korrespondenzen zwischen Gesang- und Instrumentalstimme.

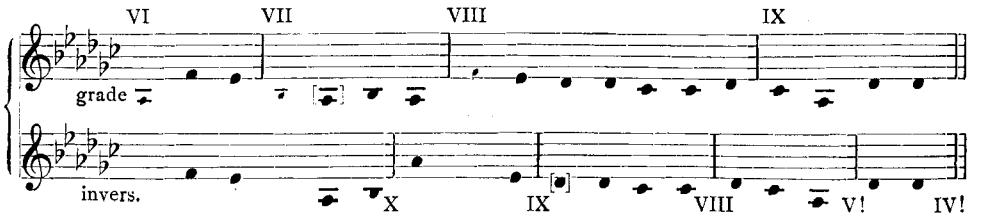
Wie verhält es sich mit den dazwischenliegenden (Beisp. 10) Stichnoten (Beisp. 12)?

Beispiel 12.



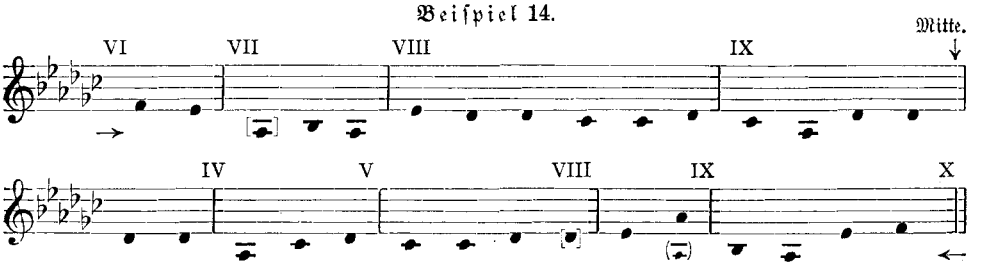
Wir versuchen diese Reste, die aus den Zeilen VI bis IX stammen, noch einmal an anderer Stelle des Teils A inversional nachzuweisen. Das gelingt uns in den (benachbarten) Zeilen IV, V, VIII, IX, X, wie aus Beisp. 13 ersichtlich wird.

Beispiel 13.



Die geschlossene Darstellung dieser Inversion ersehen wir aus Beisp. 14.

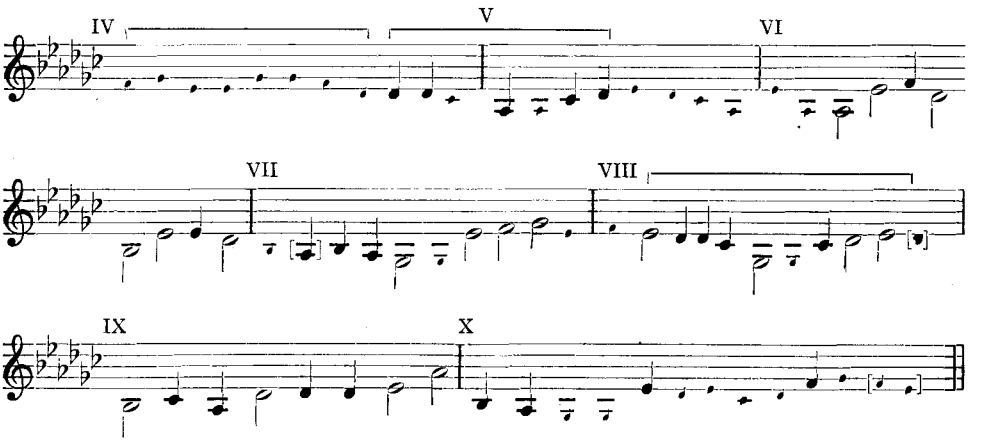
Beispiel 14.



Zu den jeweils ersten Noten des Restes aus VI—VIII findet sich rücklaufend keine Entsprechung.

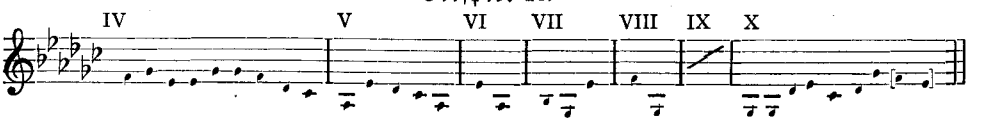
In Beisp. 15 zeigen wir die von den beiden offenbar selbständigen Inversionen in Anspruch genommenen Noten der Zeilen IV—X. Die offenen Notenköpfe beziehen sich auf die Inversion nach Beisp. 11, die geschlossenen auf die Inversion in Beisp. 13. Darin zeigen sich außer den schon erwähnten noch einige kurzatmige (eingeklammerte) Krebsführungen, auf die wir nicht weiter eingehen wollen.

Beispiel 15.



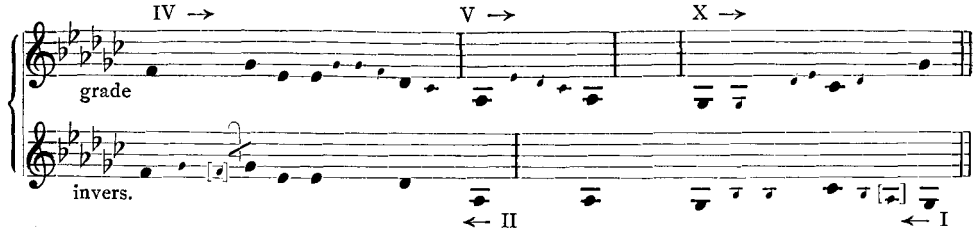
Es verbleibt wieder ein Rest, nämlich (Beisp. 16):

Beispiel 16.

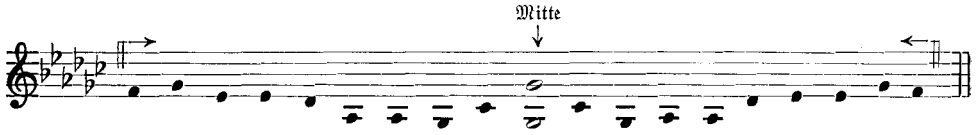


Wir sehen uns wieder nach einer womöglichen Inversion mit andern Teilen aus A um und finden sie zwischen den Zeilen IV, V, X, sowie II und I. Vgl. Beisp. 17a und 17b:

Beispiel 17a.



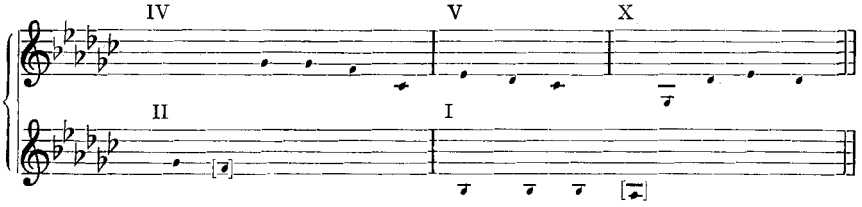
Beispiel 17b.



Von den vorher verbliebenen Noten finden wir so für zehn derselben eine inversionale Deckung.

Wiederum verbleibt ein in Beisp. 18a gezeigter Rest, der bei der Inversion nicht aufgeht.

Beispiel 18a.



Schieben wir diese letzten Restnoten aus I, II, IV, V, X ineinander, so ergibt sich daraus schließlich eine Tonreihe, die die Materialskala durch eine Oktave hindurch, einfach, doppelt bis dreifach enthält, also (Beisp. 18b):

Beispiel 18b.

An dieser Skala fällt uns wieder die in Beisp. 3 gezeigte, auf den Instrumentalteil bezügliche häufige Vervielfachung auf, aus der wir hier aber keine besonderen Folgerungen ableiten wollen.

Hiermit sind wir am Ende unserer analytischen Betrachtungen, die wir vom Standpunkte der vergleichenden Musikwissenschaft aus unternommen haben. Es wird den Herren Spezialisten auf dem Gebiete der „alten Musik" überlassen bleiben müssen, entweder die Zufälligkeit unserer Ergebnisse zu belegen, oder aber weitere, für die Sache in unserem Sinne förderliche Zusammenhänge aufzudecken.

Man dürfte nun vielleicht von uns erwarten, zu den einzelnen Bemerkungen H. Aberts, Thierfelders und Rud. Wagners ev. noch einiges hinzuzufügen. Auch das müssen wir dem berufeneren Textkritiker überlassen. Vielleicht könnte dann noch einmal auf die Bedeutung des seltsamen Zeichens in XIII, XV und XXI zurückgegriffen werden. Aus rein musikalischen Gründen würden wir nach unseren Ergebnissen geneigt sein, das Zeichen als Einsatzmarkierung für einen auf den prominenten Tönen ges bzw. des auszuhaltenden Bordun anzusehen.

Sollte sich der in unserer Analyse angedeutete sehr komplizierte musikalische Satzbau des heterophonen Stils als willkürliche Anordnung erweisen, so müßte man allerdings vor solcher Kunst (wenn nicht Künstlichkeit) einen ähnlichen Respekt bekommen, wie vor den kontrapunktischen Übertreibungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Es wäre dann aber auch die Schwerfälligkeit des (untergelegten?) Textes zu verstehen, auf die Rud. Wagner hinweist. Im übrigen ist Wagner über das Musikalische des Fundes (namentlich des Teils D) des Lobes voll. Die Stelle (A IX, Ende), an der er den „Heroldsruf" vernimmt, ist diejenige, von der die Inversion in Beisp. 10 ausgeht.

Zusammenfassend hat sich aus unserer analytischen Betrachtung ergeben:

1. Zwischen den Vokal- und den Instrumentalteilen A B D bestehen enge Beziehungen. Diese Stücke scheinen also von gleicher Hand zu stammen.

2. Die Teile C und E lassen sich in einer allerdings noch nicht aufhellbaren Durchführung an gewisse Einsatzmomente des Teils A anknüpfen.

3. In sich zeigen die Teile A B C D auf Grund von angedeuteten festen Tonformeln einen planmäßigen Intervallaufbau, der allerdings durch die metrischen Werte und eine damit verbundene freiere dynamische Gestaltung auf den ersten Blick kaum erkennbar ist.

4. In Teil A lassen sich nicht weniger als drei inversionale Führungen nachweisen, die teils aufeinander folgen, teils wie ein Teppichmuster ineinander verwoben sind. Ähnliche, aber nicht so komplizierte Verhältnisse zeigen sich auch in B und C. In Teil D scheint diese Invertierung wegen der „Dominantlage" auszufallen. Die aufgefundenen sechs größeren Inversionen umfassen 13, 17, 19, 19, 27 und 30 Noten. Das sind rund 50 Prozent aller überhaupt in dem Papyrus enthaltenen Noten. Im übrigen haben wir keine Sicherheit, alle etwa vorhandenen Inversionen (vielleicht gibt es auch noch vertikale und vertikal-horizontale darin) aufgefunden zu haben.

5. Die gesamte Melodiebehandlung macht den Eindruck einer streng gesetzmäßig geregelten Heterophonie.

Der Chor in Zelters „Auferstehungskantate"

Von

E. F. Koßmann, Haag

Zelters „Auferstehungskantate" bildet einen Markstein in dem Leben des wackern Mannes. Durch den Tod der geliebten Frau gebrochen, ratlos vor dem großen Haushalt mit elf Kindern, zugleich durch die französische Besetzung seiner Einnahmen beraubt, von zahlreicher Einquartierung bedrängt und sogar in der Tätigkeit, die ihm am meisten am Herzen lag, der Leitung der Singakademie, suspendiert — das war Zelter zu Ende des Jahres 1806; „noch niemals hat die Sorge mich so angepackt" schreibt er an Goethe. Nun, am Beginn des neuen Jahres, raffte der fast fünfzigjährige sich wieder auf zur Tätigkeit, und sein erster Entschluß war, für seine geliebte, auch wieder erstandene Singakademie eine Musik zu machen. Um hierfür einen Text zu finden griff er zu Ramlers wohlerprobten Musikalischen Gedichten. Hatte Ramler doch vor einem halben Jahrhundert Graun den Text zu seinem „Tod Jesu" geliefert, welcher seit Menschengedenken das stehende Karfreitagsoratorium Berlins war, und knüpfte doch auch Händels vielgesungenes Alexanderfest in Deutschland sich an seinen Namen. Dort fand er denn auch, an seine eigne Auferstehung anklingend, ein erhebendes Gegenstück zu Grauns Grabesnacht, „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu", die er (er sagt „in Ermangelung eines besseren") zu seinem Texte wählte und in den langen Nächten des Winters vollendete. Der Erfolg, nicht nur bei der ersten Aufführung zu Ostern 1807, war so entschieden, daß er selbst diese Kantate sieben Jahre lang am Auferstehungstage zu Gehör bringen konnte, und daß noch im Jahre 1857 sein Schüler und Nachfolger Grell ihr fünfzigjähriges Jubiläum durch eine Neuaufführung in der Singakademie feierte. Gedruckt ist sie nicht worden, doch befindet sich die geschriebene Partitur noch immer in der Singakademie, wie auch auf der preußischen Staatsbibliothek in Berlin.

Nicht über die künstlerische Leistung Zelters in dieser Kantate wollen die folgenden Zeilen reden, es soll nur eine Idee bloßgelegt werden, die der Künstler jahrelang in sich trug und entwickelte, und die er in diesem Werke verkörperte. Er hat das selbst bezeugt, wenn er nach ihrer Vollendung an Goethe schrieb „Ich habe darin unsere Idee des Chors nach meiner Art zu realisiren gesucht" (4. April 1807).

Welcher Art das Einverständnis Goethes und Zelters inbetreff des Chores war, darüber sind wir, falls nicht Zelters zerstreute Aufsätze nähere Aufklärung geben, auf den Briefwechsel angewiesen, in dem wirklich in den Jahren 1803 und 1804 dieses Thema mehrmals zur Sprache kommt; freilich kann es auch über unsre Kenntnis hinaus bei Zelters Besuch im August 1805 mündlich zwischen beiden erörtert worden sein. Zelters Verwirrung gegenüber Schillers Chören, die er komponieren sollte, führte ihn zu Hypothesen und grundsätzlichen Fragen. Seine Hypothese war, daß der Chor ursprünglich ein Idealpublikum repräsentiert habe, welches dem realen Publikum vorempfinden und -denken sollte, bei der Aufführung eine lebendige Wand und daher unbeweglich. Seine Frage nach der „wahren Tendenz" des griechischen Chores beantwortete Goethe in einer Beilage, indem er erstlich vier Epochen unterschied, den alten

Stil, wo der hymnische Chorgesang fast ausschließlich herrschte, den hohen Stil, in welchem die Masse des Chors als mystische Hauptperson des Stückes fungierte, und die beiden letzten, in denen der Chor sich unterordnete — und schloß: „Sie sehen hieraus, daß man, um sich wieder anzuschließen, Versuche aus den zwei ersten Epochen machen müßte, welches durch ganz kurze Oratorien geschehen könnte“. In einer Fortsetzung der Beilage legte er dann noch den dramatischen Kern der katholischen Osterfeiern bloß, in denen der Chor die turba darstellt (die freilich in Goethes selbstgewähltem Beispiel einzig zum Barrabam rufen auftritt, und doch überhaupt nur in einem andern, gröberen Sinne als „das Ganze“ den Einzelpersonen gegenübersteht). Diese mehr historischen als analysierenden Ausführungen nimmt Zelter zwar dankbar in Empfang und findet den Vorschlag, einen Versuch mit einem kurzen Oratorio zu machen, vortrefflich: aber die Hauptsache, seine eigene ihm neu aufgegangene Idee vom Chor, seine „neue Erfindung“ hält er als ein Geheimnis zurück. Ein ruhiges Jahr müsse er haben, glücklich in das Genre hineinzugeraten. „Sobald etwa soviel fertig ist, daß man es erkennen kann, schreibe ich Ihnen über meinen Fund.“ Er stand, als er so schrieb, unter dem ersten Eindruck von Schillers Vorrede zur „Braut von Messina“. Vermutlich waren es Worte wie „der Chor des griechischen Trauerspiels, sowie ich ihn hier gebraucht habe, der Chor als eine einzige ideale Person, die die ganze Handlung trägt und begleitet, dieser ist von jenen operhaften Chören wesentlich verschieden, und, wenn ich bei Gelegenheit der griechischen Tragödie von Chören anstatt von einem Chor sprechen höre, so entsteht mir der Verdacht, daß man nicht recht wisse, wovon man rede“, die seine Künstlerseele in Schwingung versetzten. Denn immer deutlicher tritt in der nächsten Zeit die Auffassung des Chores als einer einheitlichen Idealperson bei ihm in Gestaltung. Vorerst, bei der verlangten Tonsetzung von Schillers Chören, das sah er wohl ein, mußte der Text seinen neuen Ideen vielfach im Wege stehen, doch schon wagte er vorzuschlagen „statt dessen was im Manuskript der 4. Akt ist, eine Art von Epilog stattfinden zu lassen, worin der Chorus in seiner ganzen ungebundenen Hoheit als Hauptperson erschiene und sich in den höchsten Regionen, die der Musikmeister erreichen kann, gleichsam zu Hause befände“ (an Goethe 10. Aug. 1803). Und immer mehr überträgt sich ihm die Idee des Chors auf den realen Chor, den anzuführen ihm so hohe Weihe ist. So begründet er seinen Wunsch den König in seiner Singakademie mit einem hymnischen Chor zu begrüßen: „ein ziemlich starker Chor, von wenigstens 150 Stimmen, kann wie Eine Person angesehen werden, die das Ganze producirt“ (28. Okt. 1803). Und noch resoluter drückt er sich aus, wo er von dem beabsichtigten Trauungschor zum „Götz“ sagt: „Das Eintreten des Singechors muß überall mit Sicherheit geschehen, nicht aber einer nach dem andern, wie es hier oft geschieht, indem der ganze Chor Eine Person repräsentirt“ (21. Aug. 1804). Was kann es anders sein, als daß die Vorstellung vom Hyperindividuum in ihm aufstieg und den denkenden Künstler sowie den Kapellmeister in ihm durchschauerte. Denn wenn sich im Orchester und Singchor der Körper dieses Hyperindividuums manifestiert, welch ungeahnte Perspektive für den Künstler, sowohl den Dichter als den Komponisten und Dirigenten, als lebengebende Seele über einen so reich organisierten Körper zu verfügen! Das muß doch wohl die Meinung der fast mystischen Anforderung an Goethe sein: „Der Hauptgrund aber, weswegen ich jetzo Sie hier wünschte, ist rein idealisch. Unser Chor ist anjetzo immer noch nichts

weiter als ein großes Organon, das ich mit meiner Hand spielen lassen und stellen kann wie einen Telegraphen, große Sachen andeuten und klar machen kann. Sähen und hörten Sie ihn nur ein einziges Mahl, es würde Ihnen ein Licht aufgehn, was noch keinem aufgegangen ist, auch nicht mir. Eine Orgel, in der jede Pfeife ein vernunftfähiges willig-lenkbares Wesen ist, kann das Allerhöchste werden, aber es verlangt auch den allerhöchsten Geist, der es beherrscht... Ich sage es noch einmal: Sie würden finden, was niemand noch gefunden; wollen Sie noch nicht kommen?" (5. März 1804).

Dies ist der schriftliche Gedankenaustausch Zelters und Goethes über den Chor, der, wie man sieht, über verschiedene Geleise läuft, aber doch deutlich darin resultiert, daß einerseits Goethe vorschlägt versuchsweise in einem kurzen Oratorium an den ältesten griechischen Chor anzuknüpfen, andrerseits Zelter, auf Goethe und besonders auf Schiller fußend, sich in einem solchen Chor eine einzige Idealperson und zwar die eigentliche Hauptperson, den idealen Träger des Kunstwerks vorstellt, der das Geschehnis reproduziert.

In diesem Sinn ergriff Zelter nun das Gedicht Ramlers und gestaltete es nach seinem Willen. Abgesehen von einigen kleinen Änderungen und Kürzungen faßte er die fortlaufende Dichtung als drei sich voneinander abhebende Teile auf, einen referierenden, umgeben von zwei poetischen. Und in diesen umgebenden Teilen, welche das Auferstehungs- und das Himmelfahrtswunder frei poetisch ausdrücken, brachte er seine neue Idee zum Ausdruck. „Die ganze Auferstehungskatastrophe sowie die Himmelfahrt hat der Chorus vorgetragen, und die Sache hat sich mächtig und deutlich gemacht. Übrigens ist dieser Chorus durch das ganze Werk permanent behandelt und greift überall an schicklichen Stellen ein, um seine Gegenwart, ohne die nichts geschehen darf, wissen zu lassen" (an Goethe 4. April 1807). Im Einzelnen stellt sich Zelters Bearbeitung des Ramlerschen Gedichtes folgendermaßen dar:

Ramler (Lyrische Gedichte 1772)		Zelter (Partitur[1] i. d. Singakademie)	
Chor	Gott! du wirst	I	Chor
Recitativ	Judäa zittert		Chor-recitativ
Arie	Mein Geist voll Furcht		Duett (Sopran, Tenor)
"	Rang Jesus nicht		Chor
"	Mein Geist voll Furcht		Duett (Wiederholung)
Choral	Triumph!		Chor
Recitativ	Die frommen Töchter Zions	II	Recitativ (Sopran) mit Schlußchor „Er lebt"
Arie	Sei gegrüßt		Arie (Sopran)
Recitativ	Wer ist die Sionitin		Recitativ (Tenor)
Duett	Vater deiner schwachen Kinder		Duett (Sopran, Tenor)
Recitativ	Freundinnen Jesu sagt		Recitativ (Sopran)
Arie	Ich folge dir verklärter Held		Arie (Sopran)
Chor	Tod wo ist dein Stachel		Chor / Chorfugato } mit abweichendem Text
Recitativ	Dort seh ich		Recitativ (Baß)
Arie	Willkommen Heiland		[weggelassen]

[1] Die Angaben aus der Partitur verdanke ich Dr. F. Piersig in Berlin, durch gütige Vermittlung von Prof. Max Seiffert.

Choral	Triumph! Triumph!		Choral
Recitativ	Elf ausgewählte Jünger		Recitativ (Tenor)
Arie	Mein Herr! mein Gott		Arie (Tenor)
Choral	Triumph! Triumph!	III	Choral a capella
Recitativ	Auf einem Hügel		Chor=recitativ
	„Seid meines Geistes		Solo (Tenor)
	„Versöhnung, Frieden		Chor
	Er sagt's, steigt auf		Chor
Arie	Ihr Thore Gottes		[weggelassen]
Chor 1. 2.	Gott fähret auf		Chor

Auch dem Publikum gab Zelter von seinen Intentionen Rechenschaft indem er dem gedruckten Textbüchlein (Berlin 1907, J. Fr. Unger 16 SS. 8°) folgende Einleitung mitgab:

Der Componist dieser Musik hat in Bearbeitung derselben eine Kunstordnung erwählt, wie etwa der Dichter sie würde gebilligt haben.

Er hat sich das Gedicht in drei Absätzen gedacht; das Historische zwischen den poetischen Außentheilen in der Mitte, und nach dieser Eintheilung wird er seine Arbeit gern genossen und beurtheilt sehen.

Der erste Absatz, welcher sich an den Tod Jesu anschließt, hebt mit der Nacht des Grabes an, die nach dem ersten Chor in Unruhe und endlich in Erschütterung und Aufstand übergeht, in welche der Singchor eingreift und die Bedeutung ausspricht. Aus dieser Erschütterung nun geht die Auferstehung selbst hervor, welche sich gleichsam in hellen Morgen auflöst und den Triumph der Welterlösung feiert.

Der zweite Absatz enthält die einfachen biblischen Relationen: was nach der Auferstehung Jesu vorgegangen; wie, bald hier, bald dort, er seinen Freunden sich gezeigt, seine Lehren eingeschärft, ihren Muth erhoben und seinen Hingang zum Vater angekündigt habe.

Der dritte Absatz, als Beschluß des Ganzen, ist gleichsam das Gegenstück des ersten: Der Choral eröffnet eine feierliche Handlung. Ein hohes Werk ist mühsam vollbracht. Auf einem Hügel, im Angesichte des weiten Himmels, bereitet sich die Apotheose des Helden. Ein ewiger Lohn beginnt. Die befreite Erde selber ist Zeuge, das Heil von Oben, nach oben zurückkehren zu sehen. Der Himmel ist offen den Vollendeten aufzunehmen, überall ist Freude.

Wollte endlich jemand sich das ganze Orchester mit allen Stimmen, wie einen reproducirenden Chor vorstellen; wie ein vollständiges Organon, in welchem zugleich jedes einzelne Register, oder jede Stimme das ganze Instrument repräsentirt: so würde dieser, wo nicht der frühesten Idee eines Chorus, doch der Idee des Componisten am nächsten kommen.

Aus diesen letzten Worten sieht man deutlich, wie sehr es dem Künstler darum zu tun war, seine Neuheit an der ältesten Choridee, wie sie ihm Schiller und Goethe vorgestellt hatten, anzuknüpfen. Aber man fühlt auch an dem pythischen Schwung dieser Sätze, daß er selbst noch im Gewoge seiner Ideen schaukelte und sich darüber mehr in Bildern als in Gedanken auszudrücken vermochte. Da ist es denn bezeichnend, daß er selbst in den späteren Ausgaben des Textbüchleins (wie z. B. in dem des Jahres 1813 auf der Königsberger Bibliothek, dank frdl. Mitteilung) diesen ganzen Absatz gestrichen hat. Doch bleibt für die Geschichte des Oratoriums jedenfalls die Tatsache bestehen, daß Zelter in seiner Auferstehungskantate den Chor im alten „hohen Stil" zum Träger des Kunstwerks, zur „mystischen Hauptperson" des Stückes gehoben hat. Und daß ihm dies als Wirkung gelungen ist, bezeugt auch ein Hörer

jener Jubiläumsaufführung, Zelters Enkel, dessen Referat in dem Satze gipfelt: „Im Chor liegt der Schwerpunkt des ganzen Werkes" (Rintel, Zelter S. 215). Dem Geschichtsschreiber sei es überlassen, diesen Zelterschen Chor einzuordnen zwischen Bachs Chor, welcher in der Tat eine mystische Hauptperson, die das Mysterium empfangende und reproduzierende Gemeinde darstellt, sich aber im überlieferten Choral ausspricht und nur selten (wie in der Matthäuspassion „Nun ist der Herr zur Ruh gebracht", wo der Chor mit den Solisten von dem Helden Abschied nimmt) sich dem Rezitativ nähert — und dem manifesten Chorrezitativ der handgreiflichen Turba, wie es uns in der Oper, z. B. dem Chor der Grafen und Edeln in „Lohengrin", geläufig ist.

Der Wiener Schubert-Kongreß

Von

Otto Erich Deutsch, Wien

Der große Rummel des „Schubert-Jahres", mit dem man den 100. Todestag des Meisters allzu laut und allzu lang gefeiert hat, zeitigte bei einigen Männern, die nicht erst 1928 Schubertianer geworden waren, den Wunsch nach einer stilleren und tieferen Feier. Eine erstmalige Zusammenkunft der Forscher, die sich ernstlich mit Schuberts Leben und Schaffen bemüht hatten, sollte nach dem Ausklang der letzten allgemeinen Festlichkeiten dem Andenken des Meisters huldigen. Bei dieser wissenschaftlichen Andacht aber sollte auch der jetzige Stand der Schubertforschung festgestellt, sollten Richtlinien für die Zukunft gewonnen und die Gelehrten verschiedener Generationen und Länder einander näher gebracht werden. Der Nebengedanke einer periodischen Sammelpublikation kann zunächst nur durch den geplanten Druck des Kongreßberichts verwirklicht werden.

Den Vorsitz der Tagung übernahm Eusebius Mandyczewski, der einstige Hauptredakteur der Kritischen Gesamtausgabe von Schuberts Werken. Das vorbereitende Komitee fand in Robert Haas und Alfred Orel eine rasch und erfolgreich wirkende Exekutive. Der österreichische Unterrichtsminister Richard Schmitz nahm den Kongreß unter das Protektorat seines Amtes, das auch die ersten Mittel beistellte. Im wesentlichen aber wurden die Kosten von dem „Archiv für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften" beigestellt, der seit einem Jahre bestehenden Stiftung des Herrn Anthony van Hoboken an der Musiksammlung der Nationalbibliothek in Wien. Das Archiv, das durch die Rührigkeit seines Kuratoriums (Haas, van Hoboken, Heinrich Schenker) schon einen großen Teil der übernommenen Aufgabe erfüllt hat, benutzte die Gelegenheit, um seine Arbeiten durch eine Ausstellung und einen Katalog der Öffentlichkeit vorzuführen.

Zu Referaten waren zunächst nur Gelehrte und Musiker des In- und Auslandes eingeladen worden, die selbständige Monographien oder Werke über Schubert veröffentlicht hatten. Aus der Reihe dieser Protagonisten fehlte nur Walter Dahms (Nizza), der infolge einer schweren Erkrankung seinen Vortrag über „Italienische Einflüsse bei Schubert" absagen mußte. Dagegen hatten sich einige Gäste der Tagung selbst zu Referaten gemeldet, die das Programm auch nach seiner Drucklegung noch erweiterten.

Zum 25. November abends waren die Teilnehmer beim großen Empfang des Unterrichtsministers in der einstigen Hofburg geladen, wo das Schubertfest des Bundes (nach zwei Festen der Gemeinde Wien und dem dazwischen abgehaltenen 10. Deutschen

Sängerbundesfeste) seinen Abschluß fand. Am nächsten Vormittag wurde der „Internationale Kongreß für Schubertforschung" in der Musiksammlung der Nationalbibliothek durch Minister Schmitz eröffnet, zugleich die Ausstellung der Schubertphotogramme des Meisterarchivs und der Schuberthandschriften der Musiksammlung. Nach Ansprachen des Bundesministers für Unterricht und des Stifters des Meisterarchivs hielt Max Friedlaender, noster nestor, einen temperamentvollen Vortrag über die bisherige Schubertforschung, und Robert Haas über die Ergebnisse der Aufnahmen des Archivs für die künftige Forschung. (Neben mehreren unbekannten Handschriften aus Privatbesitz wurden u. a. der bedeutsame Entwurf der E-Sinfonie von 1821 — eine Art Partitur-Stenogramm — aus dem Royal College zu London und alle Autographen des Conservatoire zu Paris in Originalgröße reproduziert.)

Der erste Nachmittag brachte im Vortragssaal der Nationalbibliothek zunächst Referate zur geistesgeschichtlichen Stellung Schuberts. Alfred Orels Einleitung: „Schubert und Wien" war ein voller Klang. Ernst Bücken sprach über „Schubert und die Klassik", mit Betonung des Einflusses der französischen Klassik und der Parallele in der Ästhetik Schillers und Schuberts. Gustav Becking hatte sich der schwierigen Aufgabe unterzogen, „Schubert und die Romantik" begrifflich abzustimmen. Robert Lach versuchte, das Verhältnis „Schubert und die Volksmusik" durch bestimmte Beispiele klarzulegen. Ernst Křenek, der nach einem glänzenden Wiener Festvortrag zum Kongreß geladen war, erwärmte die Hörerschaft mit dem Thema „Schubert und wir".

Der 27. November, dessen Vormittag Leben und Werk Schuberts gewidmet war, begann mit einem Anschauungs-Vortrag „Zum Stammbaum Schuberts", um den sich Franz Köhler-Wien besondere Verdienste erworben hat, namentlich in der mütterlichen Linie und in der Nachkommenschaft der Brüder Schuberts, nachdem Gustav Buhl (Mährisch-Neudorf) und Julius Röder (Olmütz) sich schon erfolgreich um die väterliche Aszendenz bemüht hatten. Als Intermezzo folgte der Bericht von Robert Franz Müller-Wien über Schuberts leibliche Größe, die nach einer militärischen Konskriptionsliste von 1818 nur 157 cm betrug. J.-G. Prod'homme-Paris berichtete von den Ergebnissen seiner Forschungen über „Schubert in Frankreich". (Ein analoger Vortrag von Newman Flower-London über England mußte leider entfallen.) Edmund van der Straeten-London sprach über die Behandlung der Streichinstrumente in Schuberts Kammermusik. Die Referate von Josef Marx, Paul Mies und Felix Günther befaßten sich mit dem Liede Schuberts, ästhetisch, genetisch und produktiv („Schuberts Lied", „Mehrfache Bearbeitungen derselben Texte", „Über die Darstellung Schubertscher Lieder"). Der Vortrag von Mies mußte in Abwesenheit des Autors gelesen werden, ebenso ein Beitrag von Paul Stefan über Schuberts geistige Umwelt.

Der Nachmittag galt den Handschriften Schuberts. Johannes Wolf berichtete über die Schubert-Autographen der Preußischen Staatsbibliothek, die im Novemberheft der ZfM verzeichnet sind und aus denen das Goethe-Heft von 1816 dem Meisterarchiv in Photogrammen gewidmet wurde. Georg Kinsky behandelte die Autographen in reichsdeutschem Privatbesitz, von denen Friedlaender aus seinem eigenen Schatz mehrere besonders merkwürdige Stücke mit interessanten Erklärungen vorzeigte. Prod'homme skizzierte den Pariser Bestand (vgl. ZfM Dezember 1928), van Hoboken den Londoner Besitz (dessen Zuwachs im Oktoberheft von „Music & Letters" verzeichnet ist). Der Berichterstatter endlich sprach über den notwendigen neuen „Thematischen Katalog der Werke Schuberts".

Der 28. November war zunächst für Exkursionen bestimmt. Am Vormittag zeigte Orel den Teilnehmern die große Sammlung von Schubert-Handschriften in der Wiener Stadtbibliothek, und Mandyczewski die im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Mittags empfing der Bundespräsident Dr. Michael Hainisch den Kongreß. Der Nachmittag brachte weitere Referate zum Werke Schuberts. Leopold Nowak-Wien sprach über die Kirchenmusik, Willy Kahl über das lyrische Klavierstück, Hans Költzsch über die Sonaten, Alexander Hausleithner-Wien über die Gesänge für

Männerstimmen, Otto Brieslander über „Das Organische in Schuberts himmlischer Länge, dargelegt an Stellen zweier Klaviersonaten (Nr. 14 und 15)", Ernst Decsey über Schuberts Tanzmusik. Auch die öfters behandelten Themen dieser Reihe erschienen in neuer Beleuchtung. Der Abend vereinigte die nichtösterreichischen Teilnehmer des Kongresses und das Komitee in der Fremdenloge der Staatsoper bei der Wiederholung ihres Schubertabends („Die Zwillingsbrüder", ein Ballett zur „Rosamunden"-Musik, von Robert Heger und Sascha Leontjew zusammengestellt, und „Der häusliche Krieg" in der Originalfassung).

Am letzten Tag wurden die Gäste mit einem Autobus zu allen erhaltenen Wiener Schubertstätten geführt (vom Berichterstatter), dann im Geburtshaus durch das Schubert-Museum der Stadt Wien geleitet (vom Direktor der Städtischen Sammlungen, Hermann Reuther), endlich bei einem Frühstück im Rathaus vom Bürgermeister Karl Seitz empfangen. Dort wurde der Kongreß auch formell geschlossen.

Trotz der kurzen Zeit, die dem Komitee seit der Anregung zur Verfügung stand, hat diese Tagung, wie es scheint, alle Teilnehmer voll befriedigt.

Bücherschau

Ahrens, Lillian Sincere. The Enchanted Radio. A Short Story. kl. 8°, 41 S. Rockland, Mass., 1926 [!], Edw. H. Austin.

Aldrich, Richard. Musical Discourse. From the New York Times. 8°, VIII u. 306 S. (Gesammelte Aufsätze.) London 1928, Oxford Univ. Press. 12/6 sh.

Bac, Ferdinand. Schubert ou la harpe éolienne. (L'Allemande romantique, III, 1797—1828). 8°, 271 S. Paris 1927, Louis Couard.

Bäuerle, Hermann. Musikseminar. Stuttgart 1928, E. Klett.

Heft 2. Grundlinien der Musiklehre in Einzelheften z. ersten Orientierung, je mit einem Anhang prüfender Fragen. 8°.

Heft 6. Allgemeine Musikgeschichte. 8°, 115 S. 2.25 Rm.

Heft 10. Methodik des Klavierunterrichts mit Klavierliteratur. 8°, 84 S. 1.90 Rm.

Bernet Kempers, K. Ph. Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten. 8°, 109 u. 40 S. Mit einem Notenanh. München 1928, B. Filser. 10 Rm.

Bie, Oscar. Schubert, The Man. 8°, 215 S. New York 1928, Dodd, Mead & Co. 3 $.

Biehle, Herbert. Schuberts Lieder als Gesangproblem. 8°, 44 S. Langensalza 1928, H. Beyer & Söhne. 1.25 Rm.

Biehle, Herbert. Schuberts Lieder in Kritik und Literatur. 8°, 35 S. Berlin 1928, Wölbing-Verlag.

Blom, E. The Romance of the Piano. 8°, 242 S. Mit 24 Bild. London 1928, Foulis. 7/6 sh.

Boettcher, Hans. Beethoven als Liederkomponist. 8°, XII, 180 S. u. 13 Taf. Augsburg 1928, B. Filser. 10 Rm.

Capell, Richard. Schubert's Songs. 8°. London 1928, Ernest Benn. 15 sh.

Caruso, Dorothy, and Torrance **Goddard**. Wings of Song. An Authentic Life Story of Enrico Caruso. 8°. London 1928, Hutchinson. 16 sh.

Chevallier, Lucien. La musique. (Histoire du monde p. p. Cavaignac. XIII. 2.) 8°. Paris, 1928, E. de Boccard. 12 Fr.

Choinanus, Siegfried. Die evangelische Kirche u. die Reorganisation ihrer chorischen Kirchenmusik. Eine kirchenmusikal. Zeitfrage. 8°, 24 S. Hildburghausen 1928, F. W. Gadow u. Sohn. —.80 Rm.

della Corte, Andrea. Figuras y Motivos de la Opera Bufa Italiana. (S.-A.) gr. 8°, 54 S. Buenos Aires 1928, La Revista de Musica.

David, Hans Th. Johann Schobert als Sonatenkomponist. 8°, VIII u. 78 S. (Berliner Dissertation), Borna-Leipzig 1928, Universitätsverlag von Robert Noske.

Deutsch, Leonhard. Klavierfibel. Eine Sammlung internationaler Volkslieder, zwei- u. mehrstimmig gesetzt, zur Einführung in d. pian. Notenlesen. Im Selbstverlag v. Dr. L. Deutsch, Wien 19, Pyrkerg. 7.

Der Autor weist in seinen vorzüglichen stilgemäßen Volksliedbearbeitungen einen neuen, verheißungsvollen Weg musikalischer Volkserziehung. Die bisher erschienenen drei Hefte (Vorschule, 1. u. 2. Heft) enthalten in steigender Schwierigkeit angeordnete zweistimmige Bearbeitungen deutscher und anderer Volkslieder in einer Setzweise, die schon beim Anfänger gleichmäßige Ausbildung beider Hände, Vertrautheit mit Violin- und Baßschlüssel und unterschiedslose Orientierung auf Ober- und Untertasten bewirken. Felix Rosenthal.

Dickinson, A. E. F. An Introduction to the Music of R. Vaughan Williams. (The Musical Pilgrim, edited by Dr. Arthur Somervell.) kl. 8°, 84 S. London 1928, Oxford University Press. 1/6 sh.

Ducat, Eva. Another Way of Music. 8°. London 1928, Chapman & Hall. 10/6 sh.

Ehinger, Hans. Friedrich Rochlitz als Musikschriftsteller. Sammlung musikwissenschaftl. Einzeldarstellungen. Heft 9. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 5 Rm.

Einstein, Alfred. Heinrich Schütz. 8°, 39 S. Mit 1 Bild, 2 Fakf., 1 Orig.-Titel u. Notenbeispielen. Kassel 1928, Bärenreiter-Verlag. 3 Rm.

Farrar, Geraldine. Memoiren. Übersetzt u. bearb. von Adelina Sacerdoti-Thomin. 8°, VIII, 255 S. Mainz 1928, Zabern druck-Verlag. 9 Rm.

Fluhrer, Wilhelm. Der Frankfurter Liederkranz 1828 bis 1928. Ein Ausschnitt aus d. Frankfurter und der deutschen Kulturgeschichte. 4°, 102 S. Frankfurt a. M. [Kaiserhofstr. 11] 1928, Frankfurter Liederkranz. 3 Rm.

Fucito, Salvatore, u. Barnet J. **Beyer**. Caruso. Gesangskunst und -methode. Deutsch von Curt Thesing. Neue Ausg. 8°, 61 S. Mit 1 Bild, Notenbeisp. u. Zeichnungen. Berlin 1928, Bote u. Bock. 3 Rm.

Glover, Cedric Howard. Dr. Charles Burney's Continental Travels (1770—1772). 8°. London 1928, Blackie & Son, Ltd.

Grace, Harvey. A Handbook for Choralists. Hints on Sight-singing and Choral Technique and Expression. 8°, 48 S. London 1928, Novello. 1/6 sh.

Grewingk, Maria v. Eine Tochter Alt-Rigas, Schülerin Chopins. 8°, 23 S., 1 Titelb. Riga 1928, G. Löffler. 1.20 Rm.

[Betr. Emilie von Timm.]

Haas, Robert. Die estensischen Musikalien. Thematisches Verzeichnis mit Einleitung. Mit Unterstützung der Deutschen Gesellschaft für Wissenschaft und Kunst in Prag. 8°, 232 S. Regensburg 1927, Gustav Bosse.

1919 ausgearbeitet, 1924 zur Drucklegung gegeben, 1927 erschienen! Deutlicher läßt sich die Not unserer jungen Disziplin nicht illustrieren als durch das Schicksal dieses Buches. Umsomehr zu würdigen ist der Idealismus der Deutschen Gesellschaft für Wissenschaft und Kunst in Prag und des Verlegers Bosse, denen die Veröffentlichung dieser wichtigen bibliographischen Arbeit mit zu danken ist. Robert Haas erschließt durch sie den reichen Schatz der estensischen Musikaliensammlung, einen wesentlichen, der Öffentlichkeit bisher unzugänglichen Teil also jener Kunstsammlungen, die — wie der Autor einleitend ausführt — durch die verwandtschaftlichen Beziehungen des österr. Kaiserhauses zum Hause Modena (Franz V. von Modena,

Franz Ferdinand von Habsburg-Este) von ihrem ursprünglichen Aufbewahrungsorte, dem Schloß Catajo bei Padua, nach Wien kamen. Angelegt wurde die Sammlung etwa in der Zeit von 1674—1727 durch Mitglieder der Familie Obizzi, der Italien im 16. und 17. Jahrhundert eine Reihe tätiger Kunstfreunde verdankt und deren Name eng verknüpft ist mit der Theatergeschichte Paduas und Ferraras (vgl. auch Bruno Brunelli, „I teatri di Padova", Padua 1921, Angelo Draghi). Neben einer hierüber vortrefflich informierenden Studie bietet die Einleitung an Hand des vorliegenden Materials, das in seiner Geschlossenheit ein lebendiges „Bild von der Haus- und Kammermusik an einem oberitalienischen Adelssitz um die Wende des 17. u. 18. Jahrhunderts" vermittelt, einen wertvollen Beitrag zur Entwicklung der Instrumentalmusik im vorgenannten Zeitraum, die Zusammenstellung der vertretenen „Meister des musikalischen Kunstgewerbes" nach ihrer Abstammung (Oberitalien überwiegt, Deutschland ist mit Heinichen, Meck und Rosenmüller vertreten) und endlich einen Bericht über Schicksal und Zustand der arg vernachlässigten Sammlung seit ihrer Entstehung bis zur nunmehrigen Neuerschließung. Der thematische Katalog hält, was der Name des Autors verspricht: ein unentbehrliches Hilfsbuch von seltener Solidität der Arbeit. Als Unica hebt die Einleitung folgende Werke hervor: Legrenzis op. 4, Son. a 3 (Venedig 1682), Ruggieris op. 3 u. 4, Son. a 3 (Ven. 1693) und Tonis op. 1, Balletti a 4 (Ven. 1690). Kaum weniger wichtig die Werke, welche auf keiner anderen Bibliothek des deutschen Sprachgebiets liegen: Ferronatis op. 1, Soloson. (Ven. 1710), Jachinis Trattenimenti a 3—6, op. V (Bologna 1703), Sonate a 3 von C. Marini (op. VII, Ven. 1704) und Mazzaferrata (op. V, Bol. 1674); außerdem eine Fülle von handschriftlichen Solo- und Triosonaten, Kammerwerken in stärkerer Besetzung, Sinfonien und Konzerten, Kantaten und Arien, von denen anderweitige Fundorte „nach dem heutigen Überblick überhaupt noch nicht bekannt sind". Unbenannte Werke führt der Katalog allein über 200 an: da gibt es noch manches zu bestimmen! Willkommen ist eine Übersicht der Druckwerke Corellis (S. 44ff.), gleichwie ein Bortolisches Verlagsverzeichnis (S. 68f.).

Abschließend einige Ergänzungen zu dem hocherfreulichen Werke. S. 95 lies recte: Landesbibl. Karlsruhe — S. 112: von Luigi Tagliettis op. V besitzt die Staatsbibl. Berlin die 2. Vl., Violetta und Vcl.-Stimme (8°). Gewidmet ist das Werk dem Conte Giov. Ottolini, Prencipe attuale dell'Accademia nel Collegio de Nobili di Brescia; die Widmungsvorrede (Sono cosi luminose le doti, che adorno etc.) ist datiert „Brescia li 15. Aprile 1708". Der Cellostimme ist ein Verlagsverzeichnis Bortolis „Opere sin ora stampate" aufgedruckt, mit dem von Haas (s. o.) mitgeteilten gleichlautend bis inkl. Gentilis op. IV. Im folgenden fehlen Gentilis op. V (an dessen Stelle „Sonate a VI. col suo B. in partitura del Sig. Giv. de Zotti op. I"), ferner Tagliettis op. V und VII. Das Verzeichnis reicht bis inkl. Cantate da Camera von Stinfalico, die folgenden drei Werke fehlen. — S. 151: Giovanni Batt. Tibaldis Sonate a 3 (Rom 1704) sind der Erstdruck von op. II aus der Offizin des „Gio. Giac. Komarek, Boemo" (Hochoktav, 3 Stb.). Die Widmungsvorrede (Fu costumanza lodevole de Secoli giá defonti sacrificare etc.) an Monsignore Giuseppe Tassi, Referandario dell-una e l'altra Segnatura, bezieht sich auf das Titelkupfer (Apoll in idealer Landschaft, musizierenden Putten lauschend; Wappen des Widmungsträgers von Posaunenengel und Putto gehalten), indem sie ihn als einen „anderen Apollo" bezeichnet. Datiert ist sie mit „Rom á di 1. Aprile 1704". Die Londoner Drucke sind also Nachdrucke. Das Werk ist drucktechnisch insofern interessant, als in der 1. Vl.-Stimme der Typendruck wiederholt durch Stich ersetzt wird und zwar durchwegs in Konzertallegros, deren gleichmäßiges Notenbild (fortlaufende Sechzehntel) der Typendruck in der Zeit nur schwer leserlich wiedergibt. Außer diesem Druck besitzt die Berliner Staatsbibliothek auch eine handschriftliche Kopie des Werkes (Stb. Mf. 21855); der B. c. trägt den Vermerk: „J. H. Unverzagt Anno 1712". — Endlich gelang es mir, einige unbenannte Werke zu bestimmen: S. 155ff., Z. 84: 12 Sonate a 3 finden sich in der Staatsbibliothek Berlin (Mf. 2781/2) unter folgendem Titel: „Sonate a tre due Violini e Violoncello di Antonio Caldara dal suo Originale. N. B. ai queste Sonate le prime tre gia si conoscono nella celebrissima, armoniosissima Citta di Berlino ... queste Sonate si sono sempre giudicate di ottimo stile". (Partitur.) Stilistische Überlegungen lassen mich die Autorschaft Caldaras mit Vorsicht aufnehmen, die eingehende Behandlung dieser Frage behalte ich mir für einen anderen Ort vor. — S. 163, Z. 92b = Giov. Maria Bononcini, op. VI, Sonate da Chiesa a 3 (Bo-

logna 1677, 2. Aufl.) Nr. I, welche ich nach dem handschriftlichen Exemplar der Bibl. Estense, Modena (E, 21), kenne (Satzbezeichnung: Allegro – [?] – Adagio – Presto). — S. 164, Z. 92 c = Andrea Fiore, op. I, Sinfonie da chiesa a 3 (Modena 1699) Nr. 3 (mir bekannt aus Liceo Musicale, Bologna 120). — Zum Lobe des Verlags sei abschließend die vorzügliche Ausstattung des Buches vermerkt. Erich Schenk.

Hüfner-Berndt, Bernhard. Die prakt. Winke Carusos an Hand von Schallplatten. [2. Ausg.] 8°, IV, IV, 86 S. Leipzig 1928, Selbstverlag. [M. Simrock in Komm.] 3.50 Rm.

Huschke, Konrad. Das Siebengestirn der großen Schubertschen Kammermusikwerke. 8°, 63 S. m. Abb. Pritzwalk 1928, A. Tienken. 1 Rm.

Jaedicke, Hermann. Durch Können zur Kunst. Neue Wege im Schulmusik-Unterricht unter Vereinigung der Tonika-Do- und Tonwortprinzipien. 8°. Übungsheft 1. 8 S. m. Abbild. —.15 Rm., Handzeichen-Noten. 6 Taf. 1 Rm. Leipzig 1928, A. Strauch.

Immer, Werner Arthur. Meistergeigen? 8°, 12 S. m. Abb. Bern 1928 [Schauplatzg. 23], Verband Schweiz. Musikinstrum.- u. Sprechmasch.-Fabrikanten u. -Händler, Gruppe Geigenbau.

Isler, Ernst. Othmar Schoeck, Penthesilea. Führer durch die Musik des Werkes. 8°, 20 S. Zürich 1928, Musikhaus Hüni. —.80 Rm.

Johner, P. Dominicus. Die Sonn- und Festtagslieder des vatikanischen Graduale, nach Text und Melodie erklärt. XII u. 522 S. Regensburg 1928, Friedr. Pustet. 6.50 Rm.

Wenn das vorliegende Buch, das sich vornehmlich an die Sänger wendet und musikgeschichtliche wie -theoretische Dinge nur gelegentlich streifen will, an dieser Stelle eine Anzeige erfährt, so verdient es sie wegen anderer großer Vorzüge: ich kenne keines, das geeigneter wäre, dem Leser den Geist und liturgischen Sinn der für den katholischen Sonn- und Festtagsgottesdienst vorgeschriebenen Gesänge nahezubringen. Dazu ist es in einer Sprache geschrieben, die durch ihre Schönheit und Wärme, Frische und Unmittelbarkeit gefangen nimmt. Wo auf geschichtliche Fragen und solche der Formenlehre eingetreten ist — eigentlich auf fast jeder Seite — geschieht das mit erfreulicher Kenntnis der einschlägigen, auch nichtdeutschen Literatur.

Mehrmals sind mir beim Lesen der Johnerschen Erklärungen Fragezeichen und Bedenken aufgestiegen; manche Singweisen könnte man geschichtlich anders behandeln. Es widerstrebt mir aber, hier Einzelausstellungen zu machen an einem Buche, aus dem soviel Liebe zur Sache, langjähriger intimer Verkehr mit dem Gegenstand und Kenntnis hervorleuchtet, und das viel Gutes stiften kann: möchten nur viele sich vom Verfasser in die eigentümliche Welt religiöser Kunst einführen lassen, die im gregorianischen Gesang überliefert ist. P. Wagner.

Key, Pierre V. R. Caruso. Biographie. Deutsch v. Curt Thesing. Neue Ausg. 8°, 292 S. Mit 19 Bildern u. Zeichnungen. Berlin 1928, Bote u. Bock. 8 Rm.

Kloiber, Rudolf. Die dramatischen Ballette von Christian Cannabich. Dissertation, München 1927, Druck 1928.

Die vorliegende Arbeit ist ein Beitrag zur Geschichte des Balletts im 18. Jahrhundert, die bis heute nur in Teilgebieten durchforscht ist. Deutsche Vororte dieser Form sind Wien, Stuttgart und Mannheim. Der Hauptvertreter des pfalzbayrischen Balletts war Christian Cannabich, von dem sich über 50 Werke dieser Art nachweisen lassen. Die Partituren der Cannabich-Ballette waren bis vor kurzem fast alle verschollen, nachdem aber 1925 gelegentlich einer Versteigerung der Bibliothek auf Schloß Ehreshoven durch H. Lempertz, Bonn, sieben Partituren wieder aufgefunden wurden, konnte eine Würdigung des Vorhandenen einigermaßen belangvolle Resultate zeitigen, zumal R. Kloiber in Mannheim, Kassel, Wien, Darmstadt und München 34 Textbücher zu Cannabichschen Balletten vorfand. Fast alle diese Texte sind von Etienne Lauchery verfaßt, der vermutlich ein Schüler J. G. Noverres war und jedenfalls dessen Ideen in Mannheim verwirklichte. Formal scheint Cannabichs Musik nach Kloiber, der allerdings Vergleichsmaterial kaum heranzieht, keine Neuerungen zu bieten, dagegen birgt sie hinsichtlich der Orchestrierung eine Fülle interessanter Momente, die meine anläßlich meiner Arbeit über die Sinfonien Cannabichs (Dissert. München 1921) geäußerte Ansicht bestätigen, daß der Orchesterstil C.'s stark unter dem Einfluß seines Schaffens als Ballettkomponist steht. Auf dem Wege über opera buffa bzw. opéra comique haben die dramatischen Situationen besonders die tonmalerische Phantasie des Meisters

befruchtet, der sich hier von seiner besten Seite zeigt. Die historische Bedeutung C.'s als Mitschöpfer eines beweglichen, farbigen und ausdrucksfähigen Orchesters ist durch Kloibers Untersuchungen erweitert und gefestigt worden. Karl Hofer.

Kobald, Karl. Franz Schubert and His Times. English Translation by Beatrice Marshall. 8°. New York 1928, Knopf. 21 sh.

Lach, Robert. Das Ethos in der Musik Schuberts. Festrede, gehalten in d. v. d. österr. Bundesregierung veranstalt. Feier am 19. Nov. 1928 in d. Universität in Wien. kl. 8°, 32 S. Wien 1928, Selbstverlag.

Lightwood, J. G. Methodist Music in the Eighteenth Century. 8°, 56 S. London 1928, Epworth P. 1 sh.

Löbmann, Hugo. Das Glocken-Ideal. Gedanken und Ratschläge. 8°, VII, 121 S. Berlin 1928, Germania. 1.80 Rm.

Louis, Rudolf. Handleiding voor de harmonieleer. Volgens het system van Rudolf Louis en Ludwig Thuille, geautoriseered vertaald en bewerkt naar de „Grundriss der Harmonielehre" door Emma Matla. 8°, VIII, 267 S. m. Fig. Stuttgart 1928, E. Klett. [Für Holland: G. Alsbach & Co,, Amsterdam. 4.80 Fl.]

Marliave, J. de. Beethoven's Quartets. Introduction and Notes by Jean Escarra and a Preface by Gabriel Fauré. Transl. by Hilda Andrews. 8°, XXIV u. 380 S. London 1928, Oxford Univ. Press. 18 sh.

Martin, Louis Léon. Le music-hall et ses figures. 8°. Paris 1928, Edit. de France. 12 Fr.

Merian, Wilhelm. Franz Schubert. Vortrag, gehalten z. Schubert-Gedenktag in d. Ortsgruppe Basel der Neuen Schweiz. Musikgesellschaft. S.-A. aus dem Sonntagsblatt d. „Basler Nachrichten" v. 23. und 30. Dezbr. 1928. 8°, 22 S.

Metfessel, M. Phonophotography in Folk Music. [American Negro Songs in New Notation.] Introduction by Carl E. Seashore. 8°, 192 S. London 1928, North Carolina U. P. Oxford University Press. 13/6 sh.

Moll, Adolf. Akustik für Musiker, Sänger, Gesanglehrer und Redner in leichtfaßlicher Darstellung. 8°, 94 S. Hamburg 1928, O. Meißner. 2.40 Rm.

Naylor, E. W. The Poets and Music. 8°, 192 S. Mit Bildern. London 1928, Dent. 6 sh.

Die Oboe. Mitteilungsblatt des Oboisten-Bundes. Schriftl.: Alfred Thiele. Jahrg. 1. 1928. [4 Hefte.] 4°, Leipzig 1928, Carl Merseburger. je —.60 Rm.

Pitrou, Robert. Franz Schubert. Vie intime. 8°, 262 S. Paris 1928, Emile Paul.

Prod'homme, J.-G. Schubert raconté par ceux qui l'ont vu. Souvenirs, Lettres, Journaux intimes, etc. suivi de la correspondance et des écrits de Schubert. Réunion et Traduction de J.-G. Prod'homme à l'occasion du centenaire Novembre 1928. 8°, XX u. 300 S. Paris 1928, Stock.

Das Büchlein stützt sich, wenn es auch die Anordnung ändert und die Selbstzeugnisse Schuberts für sich stellt, wie es nicht anders sein kann, auf die erste Hälfte des zweiten Bands von Otto Erich Deutschs „Dokumenten". Das Verdienst liegt in der treuen und liebevollen Übersetzung; Prod'homme hat sich auch nicht vor Schwierigkeiten gescheut, wie Schuberts Gedichte sie bieten, und daß er auch spezifisch süddeutsche Wendungen verstanden hat, zeigt etwa der Satz: „Schubert est très bien, il a enlevé sa perruque et montre une magnifique floraison de boucles" (Moritz v. Schwind: „. . . und zeigt einen niedlichen Schneckerlanflug"). A. E.

Scholes, Percy A. A Miniature History of Music. For the General Reader and the Student. 8°, 54 S. London 1928, Oxford Univ. Press. 1 sh.

Scholtze, Johannes. Opernführer. Operette und Ballett, mit Einf., geschichtl. u. biograph. Mitteilungen u. 37 Abb. 8., neubearb. Aufl. 8°, 423 S. Berlin 1929, S. Mode. 6.50 Rm.

Schrade, Leo. Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik als Beitrag zu einer Geschichte der Toccata. 8°, 64 S. (Leipziger Dissert.) Münster i. W. 1928, Helios-Verlag.

Franz Schubert. 31. 1. 1797—19. 11. 1828. [= Denkmäler der Deutschen Dichter-Gedächtnis-Stiftung. Bd. 4.] 8°, 62 S. Hamburg 1928, Deutsche Dichter-Gedächtnis-Stiftg. 1.50 Rm.

Franz Schubert und sein Kreis. Mit einer Einleitung von Felix Weingartner. Erläuterndes Abb.-Verz. von Emil Schaeffer. 8°, 24 S. w. 1 Abb. u. 2 eingedr. Fakf. 32 Taf. Zürich 1928, Orell Füßli-Verlag. 2.80 Rm.

Franz Schuberts Letters. Edited by O. E. Deutsch and translated by Venetia Savile. With Foreword by Ernest Newman. 8°. London 1928, Faber & Gwyer. 6 sh.

Schuhmacher, Wilhelm. Leben und Seele unseres Soldatenlieds im Weltkrieg. 8°, VII, 253 S. Frankfurt a. M. 1928, Diesterweg. 9.20 Rm.

Schweitzer, Albert. J. S. Bach. Vorrede von Charles Marie Widor. 6. Aufl. 8°, XVI, 844 S., 1 Titelb. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 20 Rm.

Smith, J. Anteliffe. A Musical Pilgrimage in Yorkshire. 8°, 359 S. Leeds 1928, R. Jackson. 21 sh.

Steinhausen, F. Adolf. Die Physiologie der Bogenführung auf d. Streichinstrumenten. 5. Aufl. hrsg. von Florizel v. Reuter. 8°, XVIII, 108 S. m. Fig. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 5 Rm.

Storck, Karl. Das Opernbuch. 8°, 612 S. 34. Aufl. Hrsg. v. Paul Schwers. Stuttgart 1929, Muthsche Verlagshandl. 6 Rm.

Richard Tauber. Hrsg. von Heinz Ludwigg. Vorwort von Leo Blech. 8°, 95 S. 24 Textbeiträge, 93 photogr. Abb. und 5 Textzeichnungen von Kitz Hané. Berlin 1928, O. Elsner. 3 Rm.

Ulrich, Bernhard. Die Sängeratmung. 8°, 44 S. m. Abb. Leipzig 1928, Dörffling & Franke. 2 Rm.

Vallebona, G. B. Il Teatro Carlo Felice di Genova. A cura del Comune di Genova della Direzione del Teatro. 1928.

Weitzel, Wilhelm. Kirchenmusikalische Statistik der Erzdiözese Freiburg (Baden u. Hohenzollern). Mit einem Überblick über die Glocken u. Orgeln der Erzdiözese. [Kirchenmusikalische Verhältnisse in Baden und Hohenzollern. Teil 2.] 4°, 107 S. Karlsruhe 1928, Badenia A.-G. 5.50 Rm.

White, Newman Ivey. American Negro Folksongs. 8°. Cambridge, M ., 1928, Harvard. 5 $.

Wissenschaftliche Festgabe zum zwölfhundertjährigen Jubiläum des Heiligen Korbinian. Hrsg. v. Joseph Schlecht. XVI u. 551 S., mit 29 Taf., 61 Textabb. u. 1 Karte. München 1924, Anton Huber.

Im Jahre 1924 feierte die alte Bischofsstadt Freising das Zwölfjahrhundert-Gedächtnis ihres ersten Schutzheiligen. Unter den zur Erinnerung an dieses Jubiläum veröffentlichten Schriften ist die „Festgabe" das Ereignis. Es handelt sich hier nicht um eine Huldigung nur, sondern um eine wissenschaftliche Angelegenheit, denn das Buch ist eine Sammlung von textkritischen, philologischen, archivalischen Studien, die in ihrer bunten und gewichtigen Inhaltsfülle sozusagen an allen Ecken und Enden über den Freisinger Sprengel hinausquellen, ja, Geschichtsbilder von allgemeiner Bedeutung entrollen. Daß über dieses Werk so spät berichtet wird, liegt an äußeren Umständen, auch an einer verjährten Absicht des Referenten, möglichst alles aus dem Buch mitzuteilen, was ihm und, wie er hoffte, auch anderen wichtig schien. Das geht nun freilich nicht, und er muß, auf das Fachwesentliche beschränkt, den Leser auf die einzelnen Kapitel selber verweisen.

Als Herausgeber zeichnet der Kirchenhistoriker Joseph Schlecht, der einen Aufsatz „Über das angebliche Homiliar des hl. Korbinian" beisteuert. Seine Mitarbeiter sind zum größten Teil bayerische Gelehrte. Im Mittelpunkt ihrer Arbeiten steht die Persönlichkeit des Heiligen, dessen

Geschichte übrigens auch in zwei anderen Jubiläums-Schriften (einer Neuausgabe seiner Legende nach der Weihenstephaner Handschrift von 1475 und einer Nacherzählung der Vita des Arbeo) wieder in Erinnerung gebracht worden ist. Um ihn gruppieren sich die orts- und kirchengeschichtlichen Probleme mit ihrem weiten, auf alle Gebiete des geistigen Lebens übergreifenden Fragenkreis: die christliche Vorzeit, Freisinger Bischöfe, der heilige Sigismund als zweiter Patron Freisings, der heilige Alto und seine Klosterstiftung Altomünster, der erste deutsche Barlaamdichter Bischof Otto II., im weiteren dann die Klerusgeschichte, die Kirchenorganisation, Bibliotheks- und Schulwesen, der Grundbesitz der Diözese, das Domkloster und zuletzt die Säkularisation mit ihrer Wiederkehr in der Inflation unserer Tage. Von besonderem Interesse sind für uns die Aufsätze archiv- und liturgiegeschichtlichen Inhalts: eine Studie über die Freisinger Itala-Fragmente (vorhieronymianische Bibelübersetzungen), die der Theologe Joh. Göttsberger in einer genauen Zusammenfassung überschauen läßt; eine andere über die angeblich aus dem 8. Jahrhundert stammende „Collectio Frisingensis", Clm 6243 der Staatsbibliothek München, ein Bündel von Papstbriefen und Konzilsrezessen, deren Niederschrift der Theologe A. Scharnagl einer neuen Datierung unterzieht; ferner Jos. Schlechts Studie über das Homiliar Korbinians (Clm 6298 der Münchener Staatsbibliothek), die zu dem Ergebnis kommt, daß die Handschrift, die in der Hauptsache Homilien des im 6. Jahrhundert tätigen Bischofs Caesarius von Arles enthält, zwar in Freising, aber erst nach Korbinians Zeit geschrieben ist. Ein graphologisches Meisterstück liefert Georg Leidinger in seiner Untersuchung des bisher dem Heiligen zugewiesenen Evangeliars (Clm 6224 der Münchener Staatsbibliothek), das nunmehr als gesichert gelten kann. Der Codex zählt zu den ältesten abendländischen Handschriften der Bibliothek; er ist wohl von Korbinian selbst aus Oberitalien nach Freising gebracht worden. Gewisse, auf die Lektionen bezügliche Vermerke, die das Evangeliar als Lektionar erscheinen lassen, rühren von seiner Hand her. Dies und anderes geht auch die Kunstgeschichte an, die im Besonderen noch durch Studien über die Korbinianbilder (von Prälat Michael Hartig) und über Johann Zimmermann, den Meister des Domkreuzganges in Freising (von Georg Hager) rühmlich vertreten ist. Den Reigen schließt ein lehrreicher Aufsatz über die Altarausstattung des Doms (von Richard Hoffmann), der neue Belege für die — bekanntlich auch in musikalischen Dingen verhängnisvolle — Unduldsamkeit des Barockzeitalters gegen die alte Kunst erbringt. Aus den neuentdeckten Dom-Kustodei-Rechnungen von 1457—1499 ist uns überliefert, welch herrliche „Schätze an kunstvollen Altären, an Statuen und Bildtafeln, an kostbaren liturgischen Geräten, Ornaten und Kleinodien, an Chor- und Meßbüchern" der Dom damals noch besaß. Nichts ist bei den Domerneuerungen des 17. und 18. Jahrhunderts gerettet worden, „kein einziger gotischer Schreinaltar ziert mehr die Räume des Domes, kaum einzelne Statuen oder Bildtafeln sind als Überbleibsel von mittelalterlichen Flügelaltären an den Wänden erhalten geblieben. Köstliche Blüten mittelalterlicher Kunst gingen unwiederbringlich verloren". Auch die mittelalterliche Musik ist den Reformern zum Opfer gefallen — eine Erscheinung übrigens, die sich mehr oder weniger in jeder Kirchenchronik wiederholt. Otto Ursprungs Studie zur mittelalterlichen Musik, von der noch die Rede sein wird, enthält ebenfalls Beiträge zu diesem Thema (vgl. S. 255).

Wo von Kunst die Rede ist, wird gern auch von Musik gesprochen. Der aufmerksame Leser findet da und dort noch weiteres. Zumal das von Otto Hartig ausgezogene Tagebuch des Dompropsts Alexander Secundus Fugger (aus den Jahren 1567 bis 1606, Cgm 3116 der Münchner Bibliothek), das hohen kulturgeschichtlichen Wert hat, liefert einen Beitrag. Als Sohn des Kunstmäzens und Staatsmanns Johann Jakob Fugger ist auch Alexander ein Freund der Kunst; Orlando di Lasso hat ihm zum Palmsonntag des Jahres 1585 einen Motettenband gewidmet. Alexander bucht dann in seinen Aufzeichnungen neben allerhand Kleinkram einzelne Daten, die uns willkommen sind. Den Todestag Lassos gibt er mit dem 8. (nicht 14.) Juni 1594 an; Ivo de Vento stirbt am 3. Sept. 1575, der Organist Johannes Polen (?) am 18. Juli 1596; Anton Goßwin, der nach Hirzel Ende des Jahres 1594 gestorben ist, wird hier am 10. Juni 1595 mit dem Andreasstift in Verbindung gebracht. Der etwas rätselhafte Eintrag vom 27. November 1605 „Cantus romanus Monaci" bezieht sich wohl auf die durch das Tridentinum angeregten römischen Reformen, die damals in Augsburg, München, Regensburg und überall in Süddeutschland durchgeführt wurden. Auch die Abhandlung über die „irischen Frühmissionare in Südbayern" von Pater Bauerreiß geht den Musiker an. Die ersten Nachrichten über das Erscheinen

der von Bonifatius später so leidenschaftlich als „falsi sacerdotes haeretici" bekämpften „Brittoni" sagen es zwar nicht ausdrücklich, aber nach dem Sinn, daß mit den „Glocken und Büchern der irischen Missionare" auch ihre Hymnen wanderten. Freilich, die „keltische Musikkultur" ist zur Zeit noch ein unbeglichener Posten in der abendländischen Urgeschichtsschreibung. In Süddeutschland haben die „Brittoni" jedenfalls großen Einfluß gehabt. Und wenn wir an anderer Stelle hören, daß auch Korbinian liturgische Bücher mit sich führte, als er nach Freising kam, so ist damit seine Sängermission ohne weiteres beglaubigt. Seine Wiege stand in Gallien, aber die Wurzel seines Namens rückt seine irische Abkunft — worauf der Verfasser hinweist — in den Bereich der Wahrscheinlichkeit.

Die Musikgeschichte Alt-Freisings schreibt Otto Ursprung. Sein Abriß ist gleichsam die perspektivische Vollendung des Geschichtsbildes, das uns die anderen Historiker gezeichnet haben, und zwar nach Innen zu, eine Vertiefung, die unserer jungen Wissenschaft im Kreis ihrer Schwestern alle Ehre macht. Freising genießt in der mittelalterlichen Musik einen sagenhaften Ruhm. Forscht man aber danach, so kommt man immer wieder zu den Spekulationen des Aribo und des sonst nicht bekannten Eberhardus in Gerberts Scriptores; für die lebendige Musik der Zeit bleibt nicht viel übrig — man ist auf Vermutungen angewiesen. Aus der Enge lokalgeschichtlicher Überlieferung führt Ursprungs Studie zu den großen Zusammenhängen. Es wird hier zum erstenmal bis ins Einzelne nachgewiesen, daß Freising bis zum 13. Jahrhundert die erste Stelle im deutschen Kulturleben eingenommen hat. Der Verfasser kennt die Quellen und hat stets die allgemeine Musikentwicklung und ihre Probleme vor Augen; und so gelingt es ihm, ein lückenloses Ganzes an die Stelle fragmentarischer Überlieferung zu setzen. Sein Lob auf Freising ist kein partikularistischer Überschwang. Das schöpferische geistige Leben Deutschlands kulminiert im Süden, und bis in die glanzvollen Tage der Spätrenaissance sind es süddeutsche Meister im weitesten Sinn, die sich im Wettstreit mit dem Ausland behaupten; und süddeutsche Meister sind es, die die neue Kunst Italiens dem Norden vermitteln. — Die musikalischen Anfänge Freisings sind zunächst ein Stück Choralgeschichte. Die ältesten Melodien (Weihnachts- und Ostergesänge) gehören der gallikanischen Liturgie an. Dafür sind noch Zeugnisse vorhanden, die auf südfranzösische und, wie schon erwähnt, auf irische Einflüsse hinweisen. Vorkorbinianische Missionare, vor allem Kolumbaner Mönche, haben die ersten Gesangbücher nach Freising gebracht. Augsburg bediente sich damals der ambrosianischen Liturgie, Salzburg, Regensburg, Tegernsee der römischen. Das Freisinger Liber benedictionum (Cod. 6430 der Münchner Bibliothek), über welches in der „Festgabe" auch von andrer Seite berichtet wird, gehört dem gallikanischen Ritus an. Der Verfasser erbringt für die choralische Eigenbewegung Freisings interessante Belege. Gegen die bisherigen Anschauungen der Benediktiner Choralforscher stellt er fest, daß die „Benedictiones ab episcopo super populum dicendae" nicht schon im 9. Jahrhundert abgeschafft worden sein können, da sie nach einem Ceremoniale episcoporum noch im 14. Jahrhundert und wohl bis zur tridentinischen Reform gebraucht wurden. Auch die Freisinger Scrutinien (Cod. 6425), Katechumenen-Riten, die der Form nach gallikanisch sind, erhielten sich trotz der karolingischen Gegenwirkungen lange lebendig. Beim dritten Scrutinium (es waren im ganzen sieben) sang man das Symbolum griechisch, und zwar das Nicaenum, nicht das Apostolicum. Griechische Einflüsse sind auch sonst in Freising nachweisbar. In dem Evangeliar des heiligen Korbinian hat Leidinger (gestützt auf Zimmermanns Buch über „Vorkorbinianische Miniaturen") byzantinische Verzierungen, Tierfiguren und Buchstaben festgestellt. Wenn auch die Handschrift in Oberitalien entstanden sein mag, so war sie doch den Freisinger Klerikern in ihrer exotischen Ausstattung, wie man sieht, nichts ganz Neues. Bereits im 9. Jahrhundert drangen auch römische Elemente in die Liturgie ein, die gallikanischen Melodien wurden allmählich durch gregorianische ersetzt, es erfolgte ein Ausgleich zwischen den beiden Richtungen, bis im 12. und 13. Jahrhundert durch die Neuordnung auch die Freisinger Kirche ihre Selbständigkeit einbüßte. Aber die vom römischen Ritus abweichende Gestalt des Officiums nnd andre Eigenheiten sind ihr verblieben (S. 264).

Sehr früh scheint sich Freising durch seine Orgelkunst einen Namen gemacht zu haben. Papst Johann VIII. erbittet im Jahre 873 von Bischof Anno die Überlassung eines Orgelbauers, der damals offenbar weitberühmt gewesen sein muß. Ein anderer, der Freisinger Kirche nahestehender Musiker hat die berühmte Petrus-Leise gesungen „Unsar trothîn hat farsalt" — das älteste Kirchenlied in deutscher Sprache. Ursprung widmet diesem Denkmal süddeutscher Kunst

eine sachkundige Kritik. Der Sänger, sagt er, war nicht fränkischen, sondern altbayrischen Stammes. „Unter Bischof Erchambert (im 9. Jahrh.) war auf dem Domberg an der Stelle, wo heute das große Kreuz unter den Linden steht, eine Peterskirche erbaut worden; zu ihrer Einweihungsfeier dürfte unser Petruslied bestimmt gewesen sein". Es ist ein Strophenlied, das auch in der Melodie strophisch gebaut ist. Leider lassen sich die Neumen nicht übertragen; aber die strophische Wiederkehr ist aus dem Notenbild deutlich erkennbar. Die Untersuchung der auch buchkünstlerisch hochbedeutenden Freisinger Choralbücher gibt dem Verfasser Gelegenheit, seine genaue Kenntnis der bayrischen Bibliotheken zu verwerten. So sind seine vielfach auch mit paläographischen Problemen befaßten Ausführungen wichtige Beiträge zur späteren deutschen Choralgeschichte. Daß man gerade in Freising noch bis ins 15. Jahrhundert die Melodien in adiastematischen St. Gallener Neumen aufzuschreiben beliebte, erklärt Ursprung mit der Verarmung der deutschen Kirchen nach dem 11. Jahrhundert. In anderen Klöstern und Stiften war man weniger konservativ, wenn auch hier ein Stillstand des kulturellen Lebens eintrat, der andrerseits allerdings das Gute hatte, den gregorianischen Melodienschatz zu bewahren. Nur schade eben, daß „die adiastematische Schreibung über so manche Dinge einen fast undurchdringlichen Schleier gelegt hat". Auch über den Umfang der lateinischen Kirchenlied-Dichtung erhalten wir ein vollständiges Bild. Das Freisinger Tropar ist leider nicht mehr erhalten. Einige wenige Introitus- und Kyrietropen sind der Rest. Zahlreiche Sequenzen überliefert das Meßantiphonar von Weng (vgl. S. 253 u. 257) in einem Anhang, darunter die Korbinians-Sequenz, die in Freising entstanden ist. Eine Münchner Handschrift (Clm 6423) enthält ein Reimofficium auf das Korbiniansfest, das, wie die Sequenz, ebenfalls in anderen Kirchen Süddeutschlands gesungen wurde. Auch im geistlichen Drama leisten die Freisinger Dichtermusiker Bedeutendes, wie überhaupt Altbayern neben Frankreich eine Heimstätte dieser volkstümlichen Kunst geworden ist. Die Freisinger Spiele — Osterfeiern, ein Magierspiel, eine Engel- und eine Magdalenenszene und besonders das einzigartige Nachelspiel — bieten im dramatischen Aufbau und in der Erfindung etwas Besonderes. Erst in den Benediktbeurer Spielen des 13. Jahrhunderts erwachsen ihnen gleichwertige Konkurrenten. Ursprung überblickt diese ganze Entwicklung, und seine Darstellung hat den Vorzug lebendigster Anschaulichkeit. Ebenso glücklich ist er in seinem Porträt des Aribo Scholasticus, den er uns als eigenwillige, aber geniale Persönlichkeit, als Zeugen des Widerspruchs zwischen kirchlicher und weltlicher Musik charakterisiert. Die Symbolik seiner Musiktheorie deutet er uns in origineller Weise als den Versuch, diesen Widerspruch, der auch als Widerspruch zwischen Praxis und Theorie genommen werden muß, zu lösen. Mit einem Epilog über das Aufkommen mehrstimmiger Musik in Freising schließt er seine Abhandlung. Auch diese Gedanken sind beträchtlich. Die Menge von Orgeltraktaten aus deutschen Klöstern und Stiften, sagt er, zwingt uns zu der Annahme, daß hier das (polyphone) Orgelspiel frühzeitig mit Meisterschaft gepflegt worden sein müsse, im Gegensatz zu Frankreich, der Heimat des vokalen Organums. Bei näherem Zusehen aber ergebe sich die Tatsache, daß gerade in Bayern, zumal in Freising, dieser Zweig der Mehrstimmigkeit früh geblüht haben muß. Auf dem letzten Blatt des Meßantiphonars Clm 6419 ist die erste Strophe eines tropierten Benedicamus Domino zu lesen: ein metrischer Text mit drei Reihen Neumen übereinander, also ein dreistimmiges Organum. Es ist freilich nur dieses eine Denkmal mehrstimmiger Musik aus Freising vorhanden. Aber es ist sehr wahrscheinlich, daß Freisings Musiker wenigstens für Süddeutschland die Vermittler der organalen Polyphonie gewesen sind. Ursprung geht diesen Zusammenhängen scharfsinnig nach: Hucbalds Musica enchiriadis mit den Scholien ist uns in einer alten Freisinger Handschrift (Clm 6409 saec. X./XI.) überkommen. Auch sonst existieren in Süddeutschland viele Hucbald-Handschriften. Codex 6409 ist (mit einer Wiener Handschrift) wohl die älteste Musica enchiriadis in Deutschland; sie dürfte durch einen Freisinger namens Leutrad, der im Jahre 952, zwanzig Jahre nach Hucbalds Tod, Abt in St. Amand in Flandern geworden war, nach Freising gelangt sein. Es bestehen aber auch andere, noch ältere Verbindungen zwischen Freising und St. Amand! Diese Entdeckung beweist abermals, welche Bedeutung der altbayrischen Metropole zukommt: sie hat den Ruhm „die große Schicksalswende der deutschen Musikkultur heraufgeführt zu haben". Die jüngeren Formen der Mehrstimmigkeit, Discantus- und Motettensätze, sind aus anderen bayrischen Orten überliefert; so in Handschriften aus Schäftlarn und Diessen (am Ammersee); andere Denkmäler stammen aus Moosburg, Ebersberg, Polling, Tegernsee, Indersdorf. Bezeichnend für die bayrische Art ist die Treue, mit der sie am Überlieferten in

der Kirche festhält. Anders dagegen verhält sie sich zum weltlichen Lied; da ist ihr Lernen an der Polyphonie ein Ringen um die französische Formenwelt, die sich nicht ohne weiteres auf die deutsche übertragen ließ. Das 15. Jahrhundert brachte auch für Freising eingreifende Veränderungen. „Im Meßbuch und Brevier mehrt sich die Zahl der Heiligenfeste; das Kalendarium bekommt ein anderes Gesicht". Der Choralnotendruck beseitigt die liturgischen Varianten der Freisinger Diözesanliturgie, — im 16. Jahrhundert hat ihr ja das Tridentinum überhaupt ein Ende gemacht. Die wichtigste Neuerung aber ist die Einrichtung einer Kantorei im Jahre 1484 nach dem Vorbild anderer Kathedralkirchen. Damit steht Freisings Musik an der Schwelle einer neuen Zeit.

Der Verfasser bricht mit einem kurzen Blick auf München ab. Wir hätten uns von ihm gern auch durch das neue Freising, das inzwischen Karl Gustav Fellerer mehr auszugsweise beschrieben hat, führen lassen. Denn er ist (wie seine Münchner Musikgeschichte wieder bewiesen hat) mehr als ein gelehrter Spezialist. Als gründlicher Kenner der Neuzeit hätte er uns über den Mons doctus noch viel Eigenes zu sagen, und seine frische, anheimelnde und doch so bestimmte Ausdrucksweise ist ein Genuß für den Leser.

Einer Jubiläumsgabe, an der sich eine Schar von Mitarbeitern beteiligt, haftet immer etwas vom „Concours" an: wer hat den Preis? Die Antwort ist auch hier problematisch. Jeder hat sein bestes getan. Aber wenn es die Lösung darstellerischer Aufgaben gilt, hat diesmal der Musiker den Vorrang. Theodor Kroyer.

Wüst, Karl. Über das Chordirigieren. Ein Beitrag zur Pflege d. deutschen Liedes. 8°, 27 S. Mit Notenbeisp., Zeichnungen u. ein. Anh.: Vier Chorsolfeggien für 4stimm. Männerchor. Hildburghausen 1928, F. W. Gadow & Sohn. 1 Rm.

Zeller, Bernhard. Musik und Jugendpflege. 8°, 31 S. Dortmund 1928, Fr. Wilh. Ruhfus. 1.35 Rm.

Zenck, Hermann. Sixtus Dietrich. Ein Beitrag zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation. [Publikationen der Abtlg. zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft. Jahrg. 3, Teil 2, Abhandl. 1.] 8°, 143 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 10 Rm.

Deutsche **Zentralstelle** für volkstümliches Büchereiwesen. Meister der Musik. Von Heinrich Schütz bis Max Reger. Ein Bücherverzeichnis. 8°, VII, 48 S. Leipzig 1928, Deutsche Zentralstelle f. volkstüml. Büchereiwesen [Deutsche Volksbibliographie Heft 15]. 1.40 Rm.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, Joh. Seb. Kunst der Fuge. Neu hrsg. von Hans Th David, auf dem in der Preuß. Staatsbibliothek ruhenden Manuskript basierend. Leipzig 1928, C. F. Peters. Part. 12 Rm.

Clemens non Papa, Jakobus. Alte flämische Volkslieder. Aus den Souterliedekens 1556. 15 dreistimmige Liedsätze. Hrsg. v. Wilh. Blanke. 8°, 19 S. Wolfenbüttel 1929, G. Kallmeyer. 1.50 Rm.

Frescobaldi, Girolamo. Sei Madrigali a cinque voci. Dalla Edizione di P. Phalesio. Anversa 1608. Trascritti e reintegrati da Felice Boghen. London 1928, J. & W. Chester.

Kühnel, August. Zwei Sonaten für Viola da Gamba und Basso Continuo. Neuausgabe für Viola da Gamba u. Cembalo oder Violoncello u. Klavier bearb. u. hrsg. v. Christian Döbereiner. Nr. 7 Gdur und Nr. 9 Ddur. Mainz [1928], B. Schotts Söhne.

Locatelli, Pietro. Sonata No. I for Flute and Bass. Edited for Flute and Piano by J. H. Feltkamp. London 1928, Oxford University Press. 3/6 sh.

Ein Hinweis auf die Quelle des Neudrucks fehlt; doch handelt es sich wohl um Locatellis op. 2, XII Sonate a Flauto traverso, solo e Basso, Amsterdam 1732. Diese dreisätzige Cdur-

Sonate (Andante—Adagio—Presto) hat, so altklassischen Stil sie im Ganzen atmet, im ersten Satz doch einen ausgedehnten modulierenden Mittelteil, der der Rückkehr zum Kopfthema wenigstens den Akzent der Reprise gibt, und zeigt in dem musettenartigen Beginn des Schlußsatzes eine bei einem Italiener seltene Hinneigung zum französischen Geschmack. Die Ausgabe scheint ganz originalgetreu zu sein, die Ausführung des Basses ist stilrein und geschmackvoll. A. E.

Scarlatti, Alessandro. Stabat Mater, a 2 voci femminili con orchestra d'archi ed organo. Hrsg. von Felice Boghen. Taschenpartitur. Mailand 1928, Ricordi, 12 L.

Schubert, Franz. Polonaise für Violine und kleines Orchester. Hrsg. [u. eingeleitet] von Otto Erich Deutsch. (Schubert-Erstdrucke I.) Partitur. Wien 1928, Strache.

Schubert, Franz. Deutsche Trauermesse f. gem. Chor und Orgel. (Bisher Ferdinand Schubert zugeschrieben.) Hrsg. [u. eingeleitet] v. Otto Erich Deutsch. (Schubert-Erstdrucke II.) Wien 1928, Strache.

Schubert, Franz. Ungarische Melodie für Klavier. (2. Sept. 1824.) Hrsg. [u. eingeleitet] von Otto Erich Deutsch. (Schubert-Erstdrucke III.) Wien 1928, Strache.

[Drei Parerga Schuberts, von Deutsch mit mustergültiger Sorgfalt herausgegeben und in die Schaffensgeschichte Schuberts eingeordnet. Die Polonaise in B dur, ein freilich sehr unbedeutendes Stückchen, wurde von Ferdinand Schubert am 29. Sept. 1818, am Namenstag von Joseph Spendou, einem Gönner der Familie Schubert, dem Franz schon 1816 eine Kantate gewidmet hatte, im Waisenhaus gespielt. Das Werkchen ist in einer Abschrift von 1820 erhalten.

Interessanter durch das Problem, das sie bietet, ist die „Deutsche Trauermesse" vom August 1816. Sie ging bisher als Komposition Ferdinand Schuberts, und wurde als solche auch bei Diabelli gedruckt. Deutsch macht es nun ziemlich, wenn auch nicht bis zum letzten, evident, daß Franz sie in Zseliz für den Bruder komponiert hat. Aus dem Werk selbst ist nichts zu entscheiden. Es atmet einen ins Kirchlich-Gemütvolle gewendeten „Zauberflöten"-Ton, der Gemeingut der Zeit war; das Stückchen „Der Tod rückt Seelen vor's Gericht" schlägt ihn freilich in einer Stärke und Konzentriertheit an, die Ferdinand wohl kaum zur Verfügung standen.

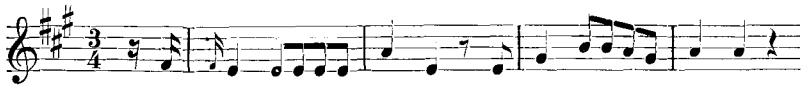
Die „Ungerische Melodie" von 1824 geht auf ein in der Sammlung Stefan Zweig befindliches Autograph zurück. Das reizvolle Stückchen ist als eine Art Studie zu dem Allegretto aus dem 4händigen „Divertissement à la hongroise" op. 54 zu nehmen. Deutsch fügt ihm dessen 2händige Bearbeitung durch Liszt an und schafft dadurch eine lehrreiche Vergleichungsmöglichkeit zwischen schöpferischer „Transfiguration" (ein ausgezeichneter Ausdruck) eines nationalen Stils und dessen rhetorischer Betonung. A. E.]

Straube, Karl. Alte Meister des Orgelspiels. 2 Teile. Leipzig, C. F. Peters. je 4 Rm.

Vitali, Tomaso. Ciaccona. Für Viola und Klavier bearb. von Friedrich Hermann. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 2 Rm.

Miszellen

Eine spanische Quelle zu Glucks „Don Juan". Wie allgemein bekannt, hat Mozart im „Figaro" einen spanischen Originaltanz verwendet, jenen „Fandango", den auch Gluck in seinem „Don Juan"-Ballett benutzt (Nr. 22 in der von Haas besorgten Ausgabe der DTÖ). Beide, Gluck und Mozart, gingen auf eine ältere spanische Vorlage zurück, die schon Jahn in seiner Mozartbiographie mitgeteilt hat. Zu der Frage melodischer Analogien in Mozarts und Glucks „Don Juan" vgl. man aber auch Nr. 21 bei Gluck, wo das Mozartsche Menuett bereits mit folgendem Anfang vorgedacht erscheint:

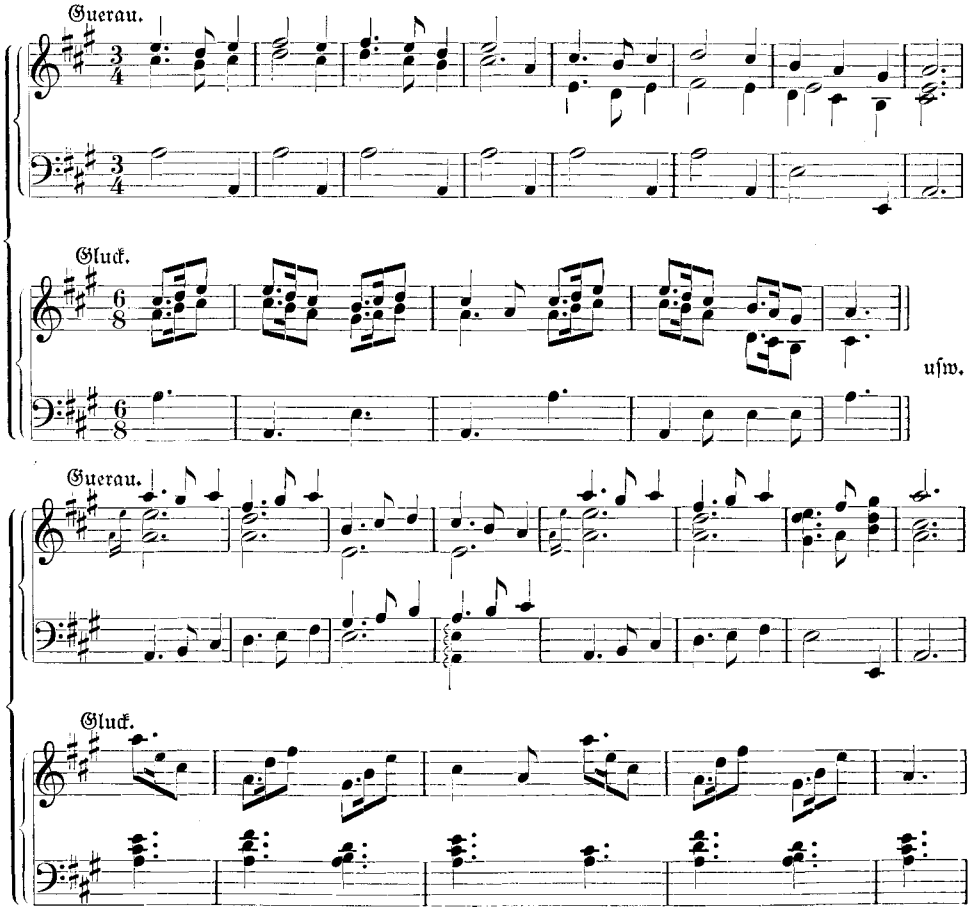


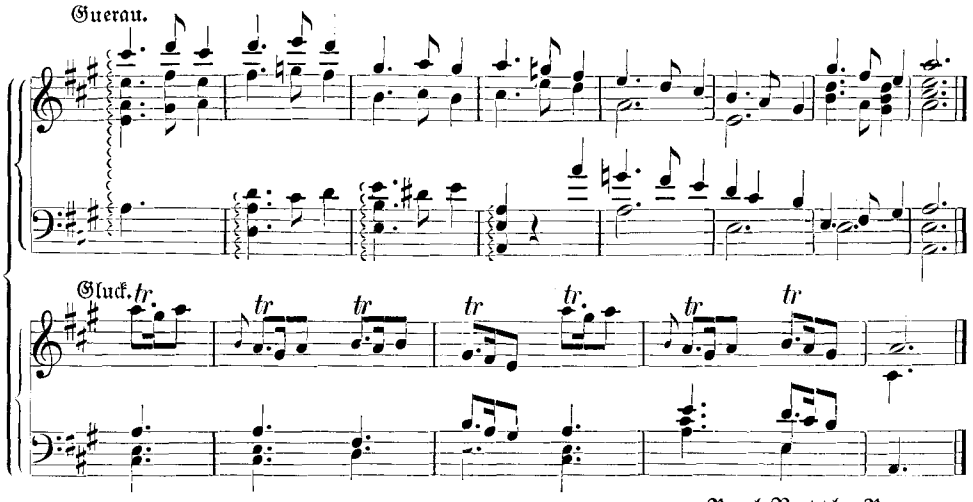
Nun scheint es, daß der hier erwähnte Fall nicht der einzige ist, in dem Gluck auf originale spanische Musik zurückgreift. Er kannte ja den dramatischen und psychologischen Wert des Lokalkolorits, insbesondere aber die werbende Kraft der Volks- und volkstümlichen Musik. Man erinnere sich der als „Timbres" verwendeten Vaudevillearien in seinen komischen Opern und man wird wohl bei Kenntnis der Quellen spanischer Volksmusik im 18. Jahrhundert auch auf weitere analoge Fälle stoßen.

Im vorliegenden Fall, auf den ich hier in aller Kürze hinweisen möchte, handelt es sich um Glucks „Don Juan" (DTÖ, Nr. 22), einer Entrée von fünf Paaren, die gleichzeitig auf der Bühne erscheinen und tanzen.

Die Melodie scheint nun Gluck einem Tanz aus der Sammlung des spanischen Gitarristen Guerau entnommen zu haben, die Felipe Pedrell (Cancionero musical popular español IV, Nr. 77) mitteilt. Dieser Tanz heißt im spanischen Original „Matachin", der Name eines in französischen, niederländischen und italienischen Quellen des 17. Jahrhunderts öfter vorkommenden Tanzes, der von Arbeau mit dem „Buffonentanz" identifiziert wird (Czerwinski-Arbeau S. 116). Noch in einem Ballett von Johann Heinrich Schmelzer findet sich eine „Matticina" (vgl. hiezu meine Ausgabe in den DTÖ XXVIII$_2$). Immer handelt es sich um einen komischen Tanz, der ursprünglich von „Matti" („Matto" = eine komische Figur der commedia del arte) ausgeführt wird.

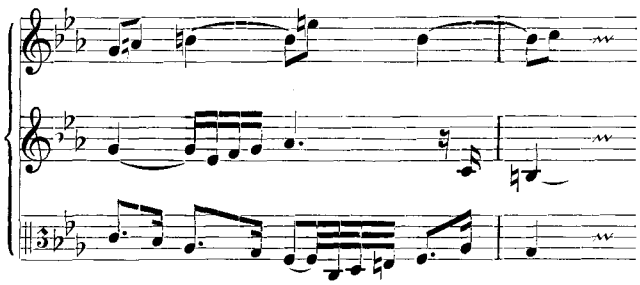
Die Übereinanderstellung der entsprechenden Stellen beider Stücke möge die Richtigkeit meiner Ansicht erhärten. Vgl. auch die gleiche Tonart.





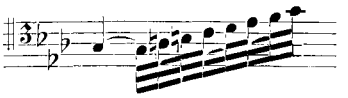
Paul Nettl, Prag.

= Der Kanon „per augmentationem in motu contrario“ in Bachs „Musikalischem Opfer“. Die Auflösungen zu den Kanons in Bachs „Musikalischem Opfer“ stammen bekanntlich aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Händen. Während einer der Sätze von Bach selber, fünf weitere von seinen Schülern Agricola und Kirnberger ausgeschrieben und in dieser Gestalt auch erhalten sind, wurde die Auflösung anderer erst in der Bach-Ausgabe (Jg. 31, 2) veröffentlicht. Zu diesen spätesten Lösungen gehört die des Kanons in vergrößerter Gegenbewegung. Über sie hatte vorher Klauß (Allgem. Musikal. Ztg. 32, 1834, S. 8) gesagt: „Die zu suchende dritte Stimme findet man, wenn man die Noten der Unterstimme im Spiegel umgekehrt liest und um das Doppelte vergrößert“. Etwas ausführlicher als diese Anweisung, die nur die Vorschrift der Rätselnotierung Bachs in Worte faßt, ist Dörffels Erklärung (Bach, Werke 31, 2, S. XI): „Die zweite hinzutretende Stimme soll beim Zeichen eintreten, ihrer Vorgängerin aber nicht nur in umgekehrten Intervallschritten, wie die Umkehrung des Schlüssels und der Vorzeichnung dartut, sondern auch in doppelt so langsamen Schritten („per augmentationem“ in Vergrößerung der Schritte) nachfolgen, so daß, während sie nur einmal ihren Kreislauf vollbringt, die andern den ihrigen zweimal zurücklegen müssen“. Die Auflösung im Anhang des gleichen Bandes entspricht genau dieser Vorschrift. Ich greife aus diesem Satz Takt 10 heraus. Er lautet:



Die Versetzungszeichen in der in verdoppelten Notenwerten geführten Oberstimme mag man so oder auch anders setzen, gut klingen wird der Takt nie, auch nicht, wenn man ihn im Zusammenhang hört. Zu der Beobachtung, daß die Dörffelsche Lösung zu Härten führt, wie wir sie in Bachschen Kanons sonst nicht antreffen, kommt die Tatsache, daß diese Lösung nur bei einer Änderung des Notentextes der

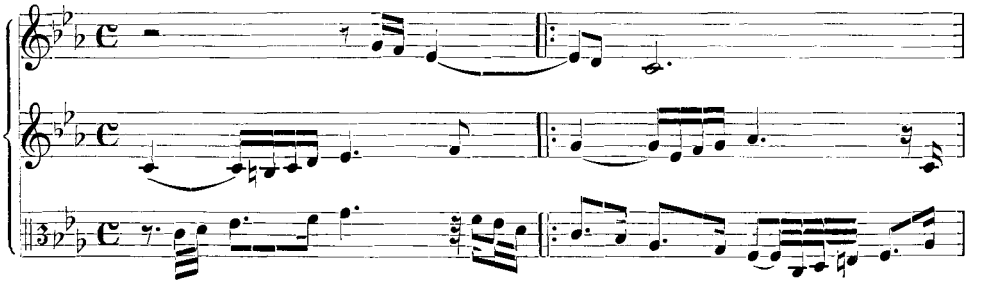
Original-Ausgabe möglich ist. Dörffel sagt darüber (S. VIII): „Takt 7 des Kanons Nr. 4 lautet die erste Takthälfte der Unterstimme:

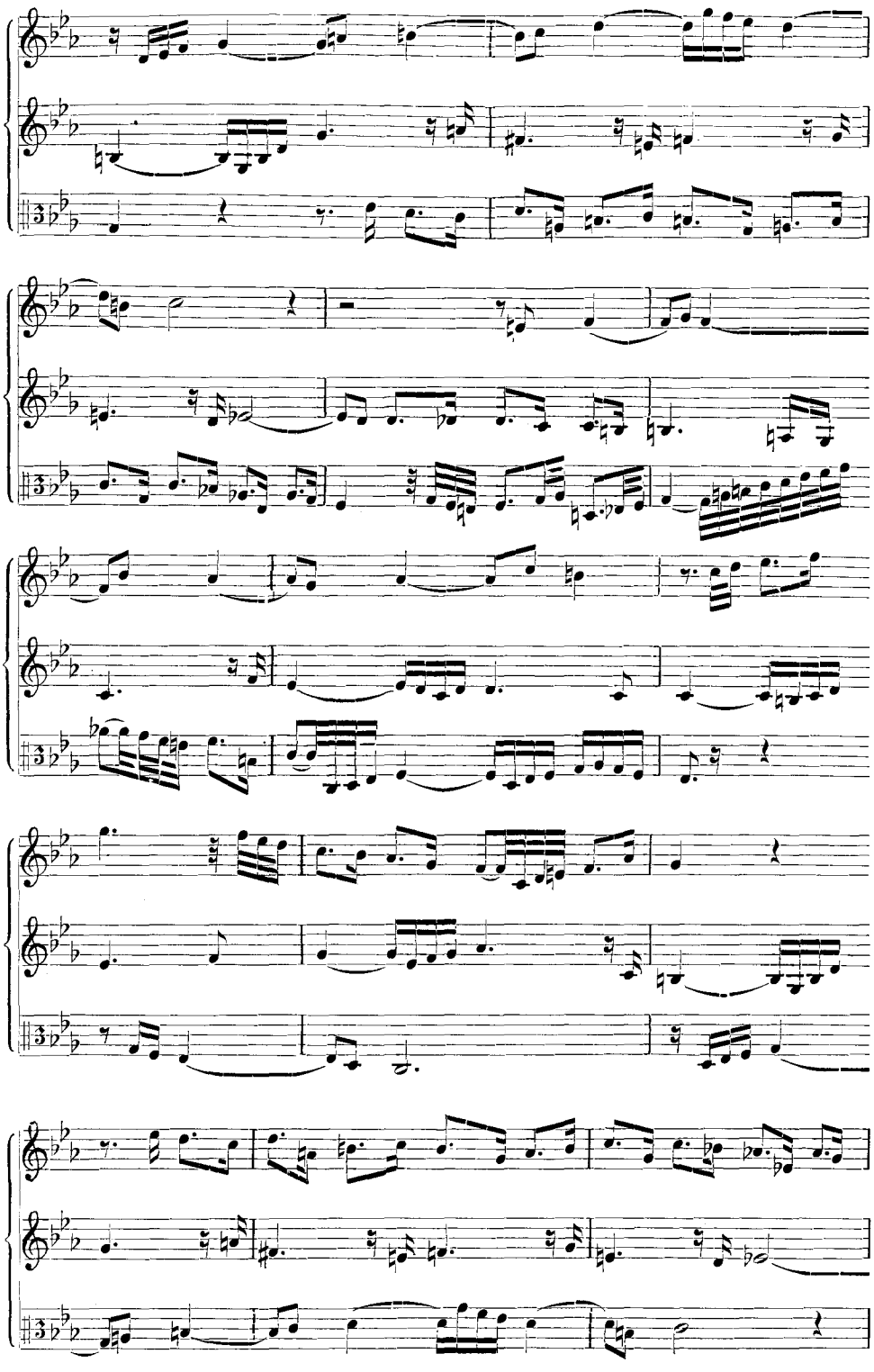


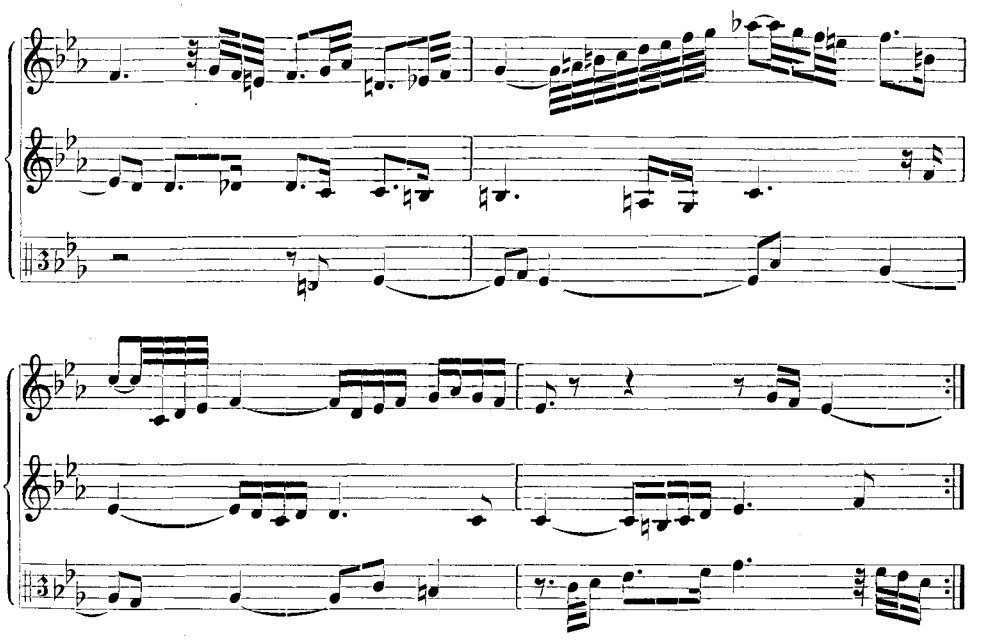
in vorliegender Ausgabe ist das Viertel mit einem Punkt versehen, die Zweiunddreißigstel sind in Vierundsechzigstel verwandelt worden, weil nur in dieser Weise die Lösung glatt vor sich geht". Dörffel schließt sich hierin der Breitkopfschen Ausgabe von 1832 an. Konjekturen dieser Art sind selbstredend einem Bachtext gegenüber prinzipiell erlaubt und bisweilen unentbehrlich. Doch hängt ihre Berechtigung in erster Linie von der Beschaffenheit des Zeugen ab, auf den man sich stützt. Haben wir es mit eiliger Niederschrift zu tun, so kann man mit Versehen rechnen. In unserm Fall haben wir aber das gestochene Dedikationsexemplar für den König von Preußen vor uns, bei dessen Herstellung Bach es ohne Frage an Sorgfalt nicht hat fehlen lassen. Es lassen sich aus den angeführten Gründen ernste Zweifel an der Richtigkeit der bisherigen Lösung nicht unterdrücken.

Wenn wir uns um eine neue Behandlung des Satzes bemühen, ist es ratsam, den verwandten Kanon aus Bachs „Kunst der Fuge" zum Vergleich heranzuziehen. Von der älteren Gestalt dieses Kanons bietet das Berliner Autograph hintereinander eine aufgelöste und eine unaufgelöste Notierung, beide von Bachs Hand (abgedruckt im Anhang der Ausgabe von Graeser. Eine Faksimile-Wiedergabe des Autographs der unaufgelösten Notierung befindet sich auf S. 147 der Ausgabe der Kunst der Fuge, besorgt von H. Th. David). Charakteristisch ist folgendes: In verdoppelten Notenwerten treten nur die Takte 1—9 des unaufgelösten Kanons auf; sie erklingen in Gegenbewegung zugleich mit Takt 3—20 des Themas in normaler Größe. Mit Takt 21 tritt Versetzung der Stimmen im doppelten Kontrapunkt der Oktave ein, und in dieser Form geht es von vorn an. Von seiten der Notierung betrachtet, ist von größter Wichtigkeit für uns, daß die unaufgelöste Niederschrift weder dafür eine Vorschrift enthält, daß mitten im Satz diese Versetzung der Stimmen eintreten soll, noch dafür, daß „per augmentationem" das Thema nur knapp in seiner ersten Hälfte erklingt. Ziehen wir aus dieser letzten Beobachtung einen Schluß auf unsern Kanon aus dem „Musikalischen Opfer", so dürfte zugegeben werden, daß eine entsprechende Auflösung auch hier gestattet ist. Eine Versetzung der Stimmen im doppelten Kontrapunkt der Oktave ist auch in unserem Kanon möglich. Die anstößigen harmonischen Härten, die bei Dörffel nur in der zweiten Satzhälfte auftreten, werden vermieden. Die Lösung geht unter alleiniger Verwendung des authentischen Bachtextes von statten.

Ich lasse die vorgeschlagene Auflösung des Kanons folgen. Sein Abschluß ist möglich, wenn im Anfang des 17. Taktes die Unterstimme von h nach c' geführt wird. Ich darf zu dem Satz noch bemerken, daß mein Manuskript Herrn Prof. Arnold Mendelssohn in Darmstadt vorgelegen hat und von ihm einer kritischen Durchsicht unterzogen worden ist. Auch an dieser Stelle möchte ich ihm herzlich dafür danken. Ebenso schulde ich Herrn Prof. Johannes Wolf aufrichtigen Dank für die Zugänglichmachung der Handschriften der Preußischen Staatsbibliothek.







Friedrich Smend, Berlin.

Mitteilungen

– Am 20. Januar 1929 vollendet Prof. Dr. Rudolf Schwartz in Leipzig sein 70. Lebensjahr. Es ist an dieser Stelle kaum nötig, von seinen Verdiensten als Forscher zu reden: wir alle wissen, wieviel er zur Erhellung der italienischen und deutschen Musik im Zeitalter der Renaissance beigetragen hat, wir wissen, daß wir die Bekanntschaft mit einem feinen und treuen deutschen Musiker wie Philippus Dulichius ihm allein zu danken haben. Und sicherlich hätten wir ihm an gediegenster Forschungsarbeit noch viel mehr zu danken, wenn er nicht seit bald dreißig Jahren als Walter und Verwalter der Musikbibliothek Peters tätig wäre: eine Stellung, die wie alle ähnlichen, von ihrem Inhaber beinah völlige Selbstaufopferung für die Allgemeinheit verlangt. Dem Bibliothekar, dem Herausgeber des Jahrbuchs der Musikbibliothek Peters gilt denn auch an diesem Tage der Ausdruck des Dankes und der Verehrung der ganzen deutschen Musikwissenschaft.

– Am 27. Dezember 1928, kurz nach seinem 75. Geburtstag, ist in Wien Theodor v. Frimmel gestorben. Wir haben hier seiner Bedeutung für die Geschichte der modernen Kunstwissenschaft nicht zu gedenken, so groß sie war und so sehr in erster Linie seine Laufbahn sich auf sie gründete. Ursprünglich Arzt, war Frimmel zunächst (1884–93) am Wiener Hofmuseum bei den k. k. Kunstsammlungen tätig und wurde dann zum Leiter der Schönborn-Wiesentheidschen Galerie berufen; sein Hauptwerk auf dem Gebiet der Kunstgeschichte ist ein jetzt in 3. Aufl. vorliegendes „Handbuch der Gemäldekunde" gewesen.

Für uns ist er der hervorragende Beethovenforscher. Nicht Beethovenforscher im umfassenden musikalischen Sinn: er war eher ein Nachfahr von A. W. Thayer, den schließlich mehr der Mensch als der Musiker interessierte. Aber den Menschen Beethoven in seiner Wiener Umwelt kannte er genauer als irgendeiner der Lebenden, und aus dem liebevollen Nachfolgen der Wiener Spuren Beethovens hat er auch zur inneren Kenntnis seines Meisters manchen wertvollen Bei-

trag geliefert. Am glücklichsten war er, wo der Kunst- mit dem Beethovenforscher sich vereinigte; und so ist sein Büchlein über Beethovens äußere Erscheinung ein klassisches Werkchen.

– In einem „Auftakt"-Konzert in Prag (23. Nov.) sind dank der Initiative von Dr. Erich Steinhard eine Reihe von Werken Abbé Gelinecks, J. B. Vanhalls und W. Pichls zur Aufführung gelangt, von denen Pichls Streichquartette besonderen Eindruck machten.

– Das zweite Heinrich Schütz-Fest der Heinrich Schütz-Gesellschaft e. V., Sitz Dresden, findet vom 15.—17. März 1929 in Celle statt. Die Celler Musikgemeinde wird am Vorabend weltliche Werke von Heinrich Schütz und seinen Zeitgenossen aufführen. Am ersten Festtag singt in der Schloßkapelle eine kleine Chorgruppe die „Celler Passion" eines unbekannten Meisters aus der Zeit des 30jährigen Krieges. Am gleichen Tage sprechen Dr. Erich H. Müller-Dresden über „Heinrich Schütz und seine Zeit" und Fritz Schmidt-Celle über „Heinrich Schütz, ein Führer zum lebendigen Wort". Anschließend sollen alle Festteilnehmer zu einer praktischen Singarbeit im Sinne des Vortrags unter Leitung von Dr. Konrad Ameln-Kassel zusammengefaßt werden. Am Abend gelangt die Matthäus-Passion von Heinrich Schütz mit Privatdozent Dr. Hans Hoffmann-Kiel als Evangelist im Stil der Schützzeit zur Aufführung. Am zweiten Festtag wird die Singearbeit unter Dr. Konrad Ameln fortgesetzt. Anschließend findet ein Festgottesdienst in der Stadtkirche statt, in dem Prof. D.Dr. W. Stählin als Festprediger und Fritz Heitmann-Berlin als Organist vorgesehen sind. In den Rahmen des Gottesdienstes fügen sich geistliche Konzerte und Chöre, darunter „Der zwölfjährige Jesus im Tempel" von H. Schütz ein. Den Beschluß des Festes bildet die Aufführung der „Historia von der siegreichen Auferstehung" von Heinrich Schütz.

Kataloge

Meggs Bros., London W., 34 and 35 Conduit Street. No. 512. Music. Early Books, Manuscripts, Portraits and Autographs (1473—1928). Ausgezeichneter Katalog mit einer großen Reihe von Faksimiles und vielen Seltenheiten; eine Anzahl von Stücken aus der Auktion Wolffheim taucht darin wieder auf.

Friedrich Müller, München. Antiquariatskatalog XI. Theater, Musik, Tanz II.

Henning Oppermann (vorm. Rudolf Geering), Basel. Basler Bücherfreund, IV. Jahrg., Heft 3, Sept. 1928. Nr. 966—1365 Musik; Nr. 1366—3014 Autographen.

Januar	Inhalt	1929

Seite

Walter Harburger (München), Musikalische Geometrie 193
Arnold Schering (Berlin), Musikalischer Organismus oder Deklamationsrhythmik? . . . 212
Wilhelm Heinitz (Hamburg), Versuch einer Analyse des Berliner Notenpapyrus P. 6870. 222
E. F. Koßmann (Haag), Der Chor in Zelters „Auferstehungskantate" 231
Otto Erich Deutsch (Wien), Der Wiener Schubert-Kongreß 238
Bücherschau 240
Neuausgaben alter Musikwerke 249
Miszellen 250
Mitteilungen 255
Kataloge 256

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Fünftes Heft 11. Jahrgang Februar 1929

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Amtliche Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Die ordnungsgemäß auf den 19. Januar d. J. nachmittags 3 Uhr nach Berlin (Staatliche Instrumentensammlung) einberufene

Mitgliederversammlung der DMG

hat unter der Leitung des stellvertr. Vorsitzenden, Prof. Dr. Johannes Wolf, stattgefunden mit folgender Tagesordnung:

1. Rechenschaftsbericht,
2. Neuwahlen,
3. die Beziehungen zur Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft,
4. Verschiedenes.

Nach schlichten Worten des Gedenkens für Hermann Abert, den allzu früh dahingegangenen Vorsitzenden, auch für Heinrich Rietsch und Hermann Suter, gab Prof. Wolf den Rechenschaftsbericht, aus welchem u. a. hervorging, daß unsere DMG, die durch Delegierte an den Vorarbeiten zur Gründung der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Basel beteiligt war und dieser neuen Vereinigung als Förderer beigetreten ist, am Schlusse des vergangenen Geschäftsjahres 633 Mitglieder zählte. Leider ließ der Bericht des Schatzmeisters Dr. v. Hase die finanzielle Lage der DMG infolge der allgemeinen wirtschaftlichen Verhältnisse und der gesteigerten Kosten für die Herstellung unserer erfreulicherweise sehr reichhaltigen Zeitschrift nicht günstig erscheinen. Der Antrag des Schatzmeisters, den Mitgliedsbeitrag zur DMG auf jährlich 16 Rm. zu erhöhen, für Studierende aller Hochschulen ihn jedoch auf 12 Rm. zu belassen, wurde daher einstimmig angenommen.

Die Versammlung erteilte dem Vorstand und dem Schatzmeister Entlastung.

Neuwahlen. Auf Antrag Prof. Kroyers wurde der bisherige stellvertretende Vorsitzende Prof. Wolf zum Vorsitzenden, durch Zuruf Prof. Schering zum stellvertretenden Vorsitzenden gewählt. Durch Wiederwahl blieben der Unterzeichnete Schriftführer, Dr. v. Hase Schatzmeister, die Professoren Adler, Sandberger und Kroyer Beisitzer. Neugewählt wurden a) in das Direktorium: Prof. Wagner–Freiburg (Schweiz) und

Prof. Sachs–Berlin als Beisitzer; b) in den Ausschuß: Prof. Ludwig–Göttingen, Prof. Bauer–Frankfurt, Prof. Schiedermair–Bonn und Dr. Einstein–Berlin.

Zu Punkt 3 der Tagesordnung berichtet Prof. Wolf über das in Basel eingerichtete Büro der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und dessen künftige, in erster Linie auch der Forschung dienende Tätigkeit. Im Anschluß daran wurde noch die Gestaltung etwaiger musikwissenschaftlicher Kongresse erörtert.

Den Rechenschaftsbericht ergänzte Prof. Kroyer durch Mitteilungen über die bisherigen und die für die nächsten Jahre vorbereiteten Publikationen der von ihm geleiteten „Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft". Alljährlich soll in dieser Abteilung eine Editionssitzung stattfinden, an welcher insbesondere auch der Vorsitzende der DMG teilnimmt.

Zur Steigerung des geschäftlichen Ertrags der Zeitschrift und zur Erweiterung ihres Bezieherkreises machten Dr. Wolffheim, Dr. Cahn-Speyer, Prof. Sachs und Dr. Einstein Vorschläge, die nach Möglichkeit ausgenutzt werden sollen.

Schluß der Versammlung 6 Uhr.

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft

J. A.: Max Schneider, Schriftführer.

Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft

Die zweite ordentliche Mitgliederversammlung am 16. Januar 1929 im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig nahm zunächst den Geschäftsbericht des Vorsitzenden und des Schatzmeisters entgegen. Der Vorsitzende Prof. Dr. Kroyer gab einen Überblick über die Arbeiten der Abteilungsleitung und bedauerte, daß der dritte Jahrgang der Publikationen sich auf zwei Textbände beschränken mußte, von denen der zweite allerdings, was nicht übersehen werden darf, einen wertvollen Notenanhang enthält. Er führte weiter aus, daß der Einleitungsband zur Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Guillaume de Machaut ursprünglich als Abschluß gedacht war, auf allgemeinen Wunsch aber schon jetzt zur Ausgabe gelangte. Der Jahrgang III machte auch insofern besondere Schwierigkeiten, als seine Herstellung ausnehmend kostspielig war, so daß das Erscheinen der beiden Bände nur mit erhöhten Zuschüssen des Staatlich Sächsischen Forschungsinstituts für Musikwissenschaft bei der Universität Leipzig ermöglicht werden konnte. Der vierte Jahrgang wird den ersten Band der von Alfred Einstein–Berlin bearbeiteten Marenzioausgabe bringen, und zwar Buch I bis III der 5st. Madrigale; als weitere Jahrespublikationen sind in Vorbereitung: Band III der Machautausgabe (Motetten), hrsg. von Friedrich Ludwig–Göttingen, Band II der Ockeghemausgabe (Fortsetzung und Schluß der Messen), hrsg. von Dragan Plamenac–Zagreb. In Vorbereitung ist ferner der von Friedrich Gennrich–Frankfurt a. M. bearbeitete Sammelband der Troubadourmelodien mit Übertragung.

Der Kassenbericht des Schatzmeisters Geheimrat Dr. Ludwig Volkmann gab ein genaues Bild von den vorher angedeuteten Schwierigkeiten des dritten Jahrgangs, klang aber in die erfreuliche Feststellung aus, daß sich nicht nur die Mitgliederzahl erhöht, sondern auch ein kleiner Überschuß ergeben habe, der auf Wunsch der Versammlung dem Jahrgang IV zugutekommen wird.

Aus den Mitteilungen des Vorsitzenden über die Verhandlungen mit den Mit-

arbeitern ging hervor, daß für die nächsten Jahre noch andere wichtige Neuausgaben bevorstehen, unter anderem wird Heinrich Besseler–Heidelberg den ersten Band seiner Dufayausgabe für den fünften Jahrgang vorbereiten, Peter Wagner–Freiburg (Schweiz) plant eine Faksimileausgabe des Cod. 391, des sogenannten „Leipziger Graduals" aus dem Archiv der Thomaskirche, mit Übertragung, und teilt in einem Schreiben der Versammlung mit, daß die Deutsche Akademie zu München für diese wichtige Ausgabe einen Druckkostenbeitrag von 800 Rm. bewilligt hat. Rudolf Schwartz–Leipzig hofft, bereits für den übernächsten Jahrgang den ersten Band seiner Frottolenausgabe vorlegen zu können, Jacques Handschin–Basel verspricht für 1931 eine Auswahl der St. Martialmotetten, Herbert Birtner–Heidelberg bearbeitet einen Messenband mit ausgewählten Werken aus der Zeit um 1500.

Bei der satzungsgemäßen Auslosung der Mitglieder der Abteilungsleitung fällt das Los auf Peter Wagner–Freiburg (Schweiz), der wiedergewählt wird. Neugewählt wird Wilibald Gurlitt–Freiburg für Johannes Wolf–Berlin, der als Vorsitzender der Deutschen Musikgesellschaft an die Stelle Hermann Aberts † tritt.

Endlich werden editionstechnische Fragen besprochen; in Ergänzung eines früheren Beschlusses der Abteilungsleitung wird vereinbart, daß außer der Mitgliederversammlung künftig alljährlich einmal die Mitglieder der Leitung zu einer Editionssitzung zusammenkommen sollen, an der insbesondere auch der Vorsitzende der Deutschen Musikgesellschaft teilnimmt. In dieser Sitzung werden die Publikationen des laufenden Jahrgangs endgültig bestimmt.

Internationale mittelalterliche Melodien[1]

Von

Friedrich Gennrich, Frankfurt a. M.

Wer den an historischen Denkmälern und landschaftlichen Schönheiten so reichen Süden Frankreichs durchwandern will, wird, von Norden kommend, zunächst das alte Limousin durchqueren, jene Grafschaft, die den Troubadours als eigentliche Heimstätte ihrer Dichtung galt, um dann die Reise durch das uns durch Bertran de Born so vertraute Périgord mit seiner Hauptstadt Périgueux fortzusetzen.

Nicht wenig erstaunt ist man, in letzterer Stadt beim Betreten der alten Kathedrale Saint Front den Eindruck zu haben, vor Altbekanntem zu stehen. Man überlegt, und plötzlich steigt San Marco von Venedig in der Erinnerung auf. Die etwa um 1200 an Stelle einer älteren, durch Brand zerstörten Kirche erbaute Kathedrale Saint Front ist eine getreue Nachbildung San Marcos in Venedig. Die Anlage der Kathedrale bringt eine Kuppel mit einem Grundriß in Verbindung, der nicht bloß in der Anordnung, sondern auch in den Ausmaßen das genaue Nachbild der berühmten Kirche von Venedig ist, nur daß die Pfeiler massenhafter — die Säulen und Emporen aber fortgefallen sind.

[1] Herrn Prof. André Pirro zum 60. Geburtstag gewidmet.

Woher rührt solche Übereinstimmung? — Jede Zufälligkeit ist hier natürlich ausgeschlossen. Die genaue Nachbildung setzt unbedingt genaues Bekanntsein mit dem Vorbild, genaue Kenntnis der Pläne von San Marco voraus.

Lange hat man den Grund einer solchen Nachbildung nicht einsehen können; man hat lange nicht begreifen können, wie eine solch starke Beeinflussung von örtlich so weit auseinanderliegenden, durch natürliche Hindernisse getrennten Baudenkmälern in jener Zeit möglich ist.

Und doch ist die Beantwortung dieser Frage nicht so aussichtslos, wie es zunächst wohl scheint. Man darf nur nicht darauf verzichten, die Baukunst ebenso wie die anderen Künste als den Kulturströmungen unterworfen zu betrachten; und es ist nicht schwer, in dieser Hinsicht rege Beziehungen zwischen der Provence und Oberitalien nachzuweisen.

Provenzalische Sänger waren es, die im 12. und 13. Jahrhundert in den Palästen Oberitaliens ihre Kanzonen ertönen ließen; französische Spielleute verstanden, das italienische Volk mit ihren Chansons de geste in Spannung zu halten; warum sollte da nicht auch umgekehrt die Stadt Périgueux, als sie sich vor die Notwendigkeit gestellt sah, die alte, abgebrannte Kirche durch eine neue, schönere zu ersetzen, auf das so vielgerühmte San Marco zurückgegriffen haben, von dessen Schönheit die weitgereisten Troubadours doch wohl erzählt haben mochten?

Wenn also Wechselbeziehungen hier nicht in Abrede gestellt werden können, so wird aber damit eine Frage aufgeworfen, an der man lange vorübergegangen ist: die Frage einer gewissen Internationalität der Kunst überhaupt und der Musik im Mittelalter im besonderen.

In unserer Zeit ist durch den furchtbarsten aller Kriege die nationale Besinnung begreiflicherweise gewaltig angeregt worden, und es konnte nicht ausbleiben, daß man versuchte, dieses Nationalbewußtsein auch in der Musik, der von Natur aus vielleicht internationalsten aller Künste, wiederzufinden. Es erschien schon während des Krieges v. d. Pfordtens „Deutsche Musik" (1916), Scherings „Deutsche Musikgeschichte im Umriß" (1917) und kurz nach dem Kriege das bedeutendste dieser Werke: Mosers „Geschichte der deutschen Musik" (1920ff.), in deren Eingangskapitel: „Ursprung, Auffassung und Eigenart der deutschen Tonkunst" der Verfasser sich über das spezifisch Deutsche an unserer Musik verbreitet, eine Untersuchung, die er in der Abhandlung „Über die Eigentümlichkeiten der deutschen Musikbegabung"[1] weitergeführt hat.

Wenn Moser mehr von allgemeinen Gesichtspunkten aus Stellung zu der ganzen Frage nimmt, so hat sich Peter Wagner in seinem Vortrag auf dem Leipziger Kongreß (1925): „Die Eigenart der deutschen Choralpflege im Mittelalter gegenüber der romanischen" auf einen kleinen Ausschnitt beschränkt, bei dem er an Hand zahlreicher Vergleichsbeispiele das typisch Germanische der Choralbehandlung herausgeschält hat[2].

Demgegenüber hat Guido Adler auf dem Basler Kongreß 1924 dem „Internationalismus in der Tonkunst"[3] das Wort geredet, wobei er darauf hinweist, daß

[1] Gedr. im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Bd. 31, Leipzig 1925, S. 36ff.

[2] Der Vortrag liegt gedruckt vor als „Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang". Gedr. im Bericht über den ersten Musikwissenschaftlichen Kongreß der „Deutschen Musikgesellschaft" in Leipzig 1925 (Leipzig 1926), S. 21ff. [= Musica sacra, Bd. 55 (1925), S. 293ff.]

[3] Gedr. im Bericht über den musikwissenschaftl. Kongreß in Basel (Leipzig 1925), S. 36ff.

Nationalismus und Internationalismus in der Tonkunst reziproke Begriffe seien, die einander gegenseitig ergänzten, miteinander verknüpft seien, jedoch einander nicht ausschlössen.

Wenn es aber schon schwer ist, ja, manchmal unmöglich wird, in neuerer Zeit reinlich zwischen Nationalem und Internationalem in der Musik zu unterscheiden, so wächst die Schwierigkeit, je weiter wir zurückschreiten, je mehr wir uns den Anfängen der europäischen Tonkunst nähern. Natürlich verengt sich damit auch der Horizont und das, was wir heute unter „international" verstehen, bleibt wohl dem Wesen nach bestehen, verringert aber seinen Umfang ganz bedeutend.

Während heute der Begriff „international" die ganze Welt umfaßt, beschränkt er sich im Mittelalter natürlich auf die Kulturländer des Abendlandes. Das Nationale erstreckte sich über die Volksgemeinschaften, die infolge gemeinsamer Sprache, Sitten und Gebräuche sich als Einheit fühlten. Politische Zusammengehörigkeit spielte eine nur sehr untergeordnete Rolle gegenüber der Sprachgemeinschaft.

Man kann heute wohl von einem Nationalbewußtsein der Schweizer sprechen, das drei bis vier Sprachgemeinschaften einschließt; dagegen hat sich der Lombarde trotz langjähriger Zugehörigkeit zum Deutschen Reich niemals als Deutscher gefühlt, ebensowenig wie der Normanne, der doch lange unter englischer Herrschaft gestanden, sich zu den Engländern gezählt hat.

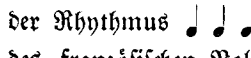
Wohl aber bestanden im 12. und 13. Jahrhundert zwischen der Provence und Oberitalien und Katalonien weit engere kulturelle und künstlerische Beziehungen als zwischen der Provence und Nordfrankreich, und die Normandie war auch in der Zeit ihrer Zugehörigkeit zu England durch viel engere Bande mit Frankreich verknüpft als mit England.

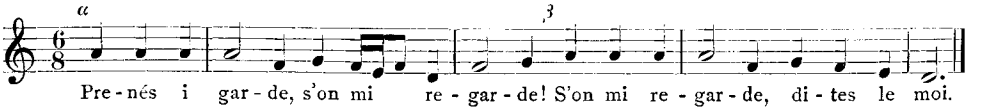
Ist es möglich, unter diesen Sprachgemeinschaften, die die nationalen Komplexe im Kulturzentrum der mittelalterlichen Welt bildeten, gemeinsames Melodiegut nachzuweisen?

Das soll unsere Frage sein.

Es lassen sich gewiß manche gemeinsamen Züge in der Musik zweier Völker auffinden, ohne daß gleich eine gegenseitige Beeinflussung oder Abhängigkeit vorzuliegen braucht. Doch fehlt es nicht an Beispielen, die fremde Entlehnung unabweisbar dartun.

Verhältnismäßig leicht kann man heute den Einfluß fremder Rhythmik feststellen. International gewordene Tanzweisen z. B., die zum großen Teil noch nach ihrem Herkunftsland benannt werden, belegen ihn ohne weiteres. Schwer jedoch ist es, derartige fremde Rhythmik im Mittelalter nachzuweisen.

Wohl läßt sich der Rhythmus  der noch heute einer der Hauptrhythmen des französischen Volksliedes ist, schon im 13. Jahrhundert in französischen Liedern wie z. B. in dem Rondeau:



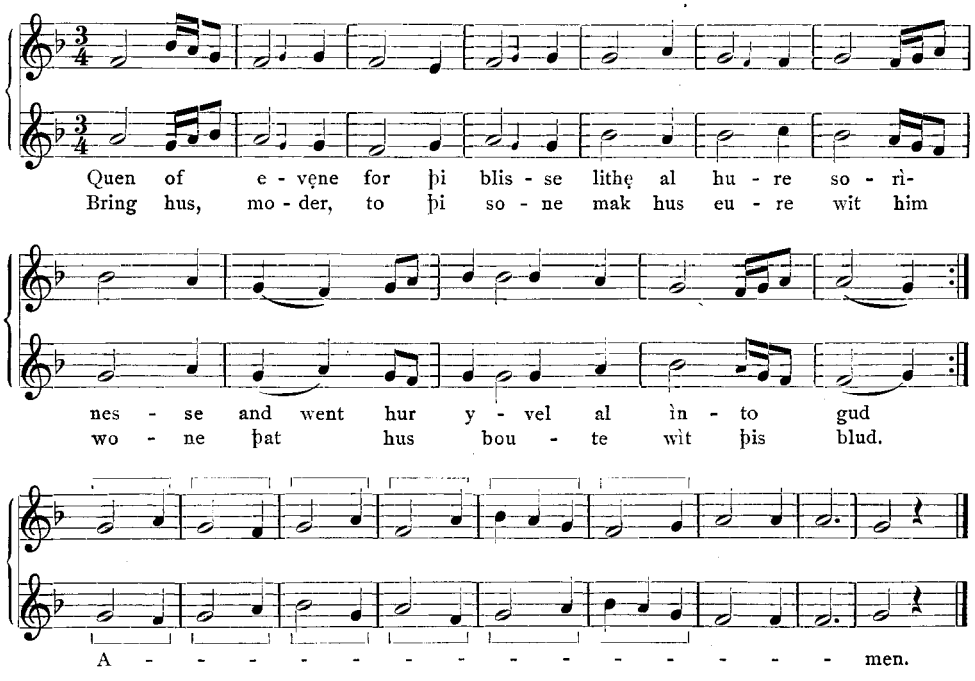
nachweisen. In anderen Ländern aber ist er nicht belegt.

Doch ist ohne Zweifel der Übergang vom germanischen Hebigkeitsprinzip in den trochäischen, jambischen oder daktylischen Rhythmus, der sich im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts in Deutschland vollzog, dem Einfluß französischer Vorbilder zuzuschreiben[1].

Noch viel schwerer ist, bis heute wenigstens, der Einfluß fremder Harmonik und Melodik im Mittelalter nachzuweisen; denn einerseits ist das Studium der mittelalterlichen Musik noch zu jung, die Zahl der veröffentlichten Denkmäler zu gering; andrerseits beschränken sich diese Denkmäler noch zu sehr auf französische und provenzalische Sprachgemeinschaften, als daß viel Hoffnung auf Erfolg bestehen könnte.

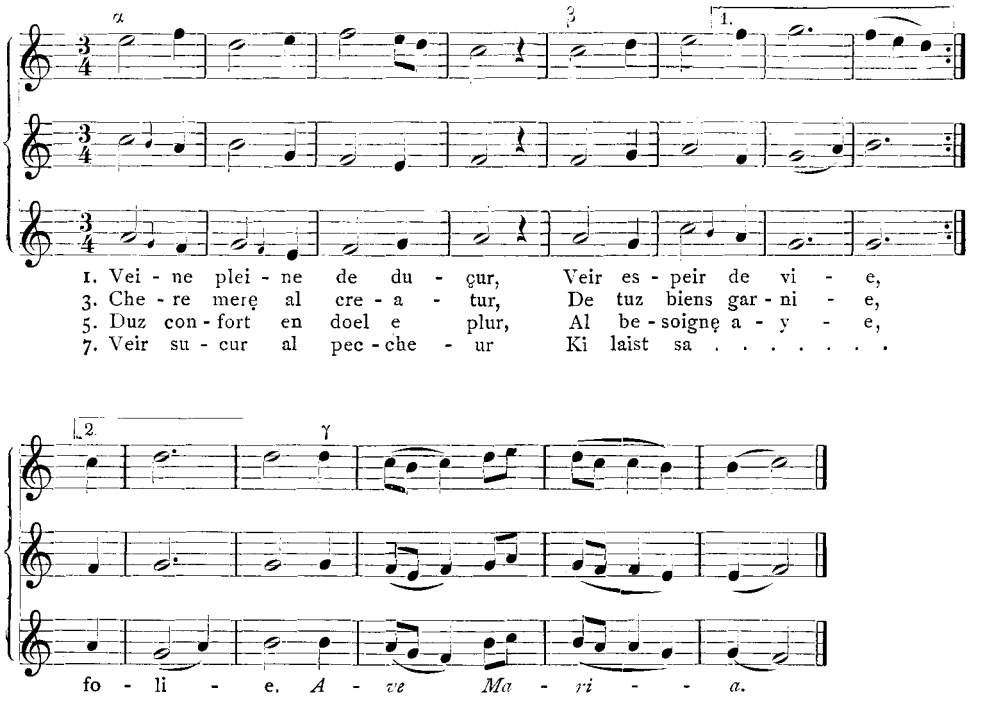
Die Mehrstimmigkeit bietet in dieser Hinsicht bessere Anhaltspunkte. Bekannt ist die Vorliebe gewisser Länder für bestimmte Zusammenklänge, Harmonien. Wir wissen durch den normannischen Ritter Giraldus Cambrensis von der Eigenart eines volkstümlichen, wesentlich in Terzen sich bewegenden Singens aus Wales und Nordengland, wohin es von Dänemark und Norwegen aus gekommen sein soll, und haben in dem Magnus-Hymnus[2] der Hs. Upsala C 233 ein wertvolles, allerdings erst dem Ende des 13. Jahrhunderts angehörendes Zeugnis dieser Kompositionsweise.

Bisher ist dieser englischen Eigenart wenig Beachtung geschenkt worden, obwohl z. B. die zweistimmige englische Sequenz Jesu Christes milde moder ... der Hs. London, Brit. mus. Arundel 248 fol. 154v°, deren Schluß als Faksimile bereits 1890 von Briggs in seiner Musical Notation pl. 19 und die 1897 vollständig von Wooldridge in seiner Early English Harmony als pl. 35 und 36 veröffentlicht wurde, länger bekannt ist als der Magnus-Hymnus. Als Beispiel dieser englischen Vorliebe für Terzzusammenklänge teile ich den letzten Doppelversikel der Sequenz, deren Rhythmus die Hs. nicht angibt, mit:



[1] Vgl. Ztschr. f. deutsche Bildung, Bd. 2 (1926), S. 543 f. [2] Am leichtesten zugänglich bei Ludwig, in Adlers Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt a. M. 1924, S. 136.

Diese sonst nicht üblichen Terzzusammenklänge finden sich nun auch in einem anglo-normannischen, geistlichen, dreistrophigen Refrainlied[1] der Hs. London, Brit. Mus. Arundel 248 fol. 155 r°, das auch als primitive Rotrouenge recht bemerkenswert ist[2]. Es lautet:



Das Zusammentreffen von Mittel- und Unterstimme, z. T. auch der Oberstimme nur in Terzen und im Einklang ist für das 13. Jahrhundert so auffällig und von dem französischen Brauch so abweichend, daß hierin wohl die von Giraldus Cambrensis angeführte lokale Eigenart erblickt werden kann.

Den einzigen gangbaren Weg bis jetzt, Einblick in gegenseitige Beeinflussung und Abhängigkeit in der Musik des Mittelalters zu gewinnen, bietet die im mittelalterlichen Musikleben so häufig zu beobachtende Kontrafaktur. Und sie bietet recht interessante Einblicke.

Beim Verfolgen der Frage der internationalen Kontrafaktur wird zunächst zu erwägen sein, ob das Mittelalter nicht irgendwelche Institutionen kannte, die einem Hinüberfluten von Kunst und Kunstübung über die nationalen Grenzen hinaus förderlich waren; denn gemeinsame Interessen, ähnliche Einrichtungen bei Gruppen von Angehörigen verschiedener Völker erleichtern einen Gedanken-, Ideen- und wohl auch Geschmacksaustausch ganz entschieden.

---

[1] Faksimile-Ausgabe: Briggs, The musical notation of the middle ages, London 1890, pl. XIX, und Wooldridge, Early English Harmony, London 1897, Bd. I, pl. 36.

[2] Dem anglo-normannischen Lied geht in der Hs. das lat. Lied: *Salve virgo virginum*, das auf dieselbe dreistimmige Melodie gesungen wurde, voraus.

In dieser Beziehung war das Mittelalter in mancher Hinsicht günstiger gestellt, als es die Neuzeit ist, und es fällt nicht schwer, drei Faktoren festzustellen, die Träger internationaler Ideen waren.

Als mächtigster Faktor ist die katholische Kirche anzusehen. Sie war die Institution, die im Mittelalter die ganze zivilisierte Welt umfaßte, die durch ihre straffe, konsequente und zentripetale Organisation in der Lage war, einheitliche Richtlinien für ihren Machtbereich aufzustellen und durchzuführen..

Unterstützt wurde sie durch die geistlichen Orden, die sich wie ein engmaschiges Netz über das ganze mittelalterliche Europa ausbreiteten. Reger Gedankenaustausch verband alle Klöster der einzelnen Orden untereinander, bildeten sie doch infolge ihrer Ordensregel gewissermaßen große Familien. Hier ist es besonders der Benediktinerorden, der sich um die Musik, ihre Theorie und Geschichte außerordentliche Verdienste erworben hat, waren doch ganz besonders die Benediktinerklöster die Pflegestätten von Kunst und Wissenschaft. Seit Papst Gregor dem Großen sind eine Reihe der markantesten Gestalten der mittelalterlichen Musikgeschichte aus diesem Orden hervorgegangen, Männer wie Regino von Prum, Notker Balbulus, Hucbald von St. Amand, Guido von Arezzo und andere mehr.

Als zweiter, auch nicht zu unterschätzender Faktor kommt das Ritterwesen in Betracht, das, von Frankreich ausgehend, alle Nachbarländer sich erobert hat. In gleichem Maße aber wie die mittelalterliche Gedankenwelt in all ihren Teilen von Glaubensvorstellungen durchzogen ist, ist die Gedankenwelt jener kleineren Gruppe, welche in der Sphäre von Hof und Adel lebt, vom Ritterideal durchtränkt. Was die Kirche durch Gewissenszwang erreichte, erzielte das Rittertum durch einen gewissen konventionellen Zwang höfischer Sitte und Schicklichkeit, der in diesen Kreisen nicht minder stark zum Ausdruck kam, als der Zwang der Kirche in den ihrigen. Auch hier wird eine gewisse internationale Gleichheit angestrebt.

Ein dritter Faktor ist schließlich die mittellateinische Dichtung gewesen, die man lange als Vagantenpoesie angesprochen hat, obwohl sie wenig mit den Vaganten als solchen zu tun hatte. Ihre Hauptträger sind Gelehrte, und nur zum kleinen Teil jene unsteten, wanderlustigen Gesellen, die von einer Universität zur anderen zogen. Wenn diesem Faktor heute noch nicht die ihm gebührende Bedeutung beigelegt wird, so trägt hieran in erster Linie die Lückenhaftigkeit unserer diesbezüglichen Kenntnisse schuld. Immerhin sind auch hier schon manche Ansätze vorhanden, die, weiter verfolgt, schöne Erfolge versprechen.

Die eben aufgezählten Institutionen waren aber nicht nur Träger internationalen Ideenaustausches, sondern glücklicherweise auch zugleich die Hauptträger der mittelalterlichen Musikkultur.

Die römischen Päpste waren unablässig bemüht, eine Gleichheit im Kultus der ihnen unterstellten Kirchen herbeizuführen. Zu diesem Zwecke erschienen im Laufe der Zeit eine ganze Reihe von liturgischen Büchern. Es gelang auch, nach und nach bis auf geringe Ausnahmen überall die Einführung der römischen Liturgie durchzusetzen, eine Errungenschaft, die mit Recht als ein festes Band der Einheit für die ganze Kirche betrachtet wird.

Nicht wenig hat auch die lateinische Kirchensprache, die als tote Sprache unparteiisch über dem ganzen steht, zur universalen Einheit der gottesdienstlichen Handlungen

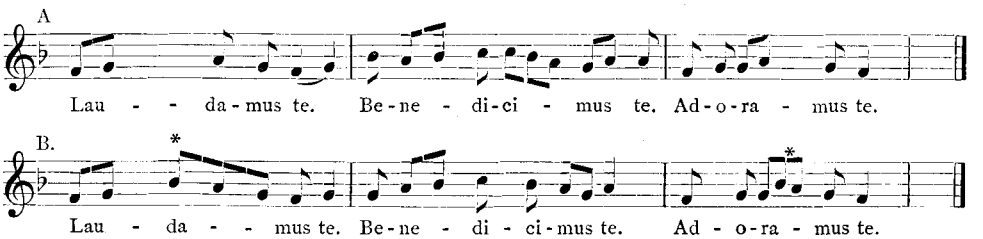
beigetragen. Mit dem Gottesdienst waren aber die zugehörigen Gesänge unzertrennbar verknüpft, und so kann es nicht überraschen, daß die liturgischen Gesänge in allen Ländern, in denen die katholische Kirche Fuß gefaßt hatte, dieselben waren.

Allerdings sind innerhalb dieser liturgischen Melodien auf germanischem Sprachgebiet Varianten festgestellt worden, die infolge ihres konstanten Wiederkehrens Anspruch auf eine gewisse Gesetzmäßigkeit machen können.

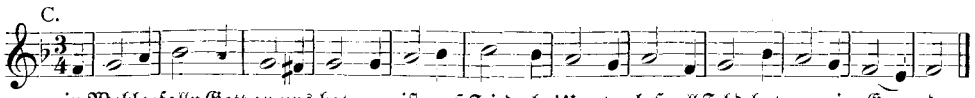
Der Tatbestand ist in der Hauptsache der, daß „von den beiden Stufen, die das Tonintervall eines diatonischen Halbtons bilden, also E—F, a—b, h—c, die romanischen Sänger als Gipfelpunkte der melodischen Linie den unteren Ton E, a, h, die germanischen den oberen Ton, F, b, e, vorziehen und zwar oft mit Überspringung der unteren Stufe, so daß das Intervall einer Terz oder Quart entsteht, wo die Romanen sich mit einer Sekunde oder Terz begnügen“[1]. Peter Wagner spricht deshalb von einem „germanischen Dialekt“ des gregorianischen Chorals[2].

Er versucht auch, eine Erklärung für diese Erscheinung zu geben und kommt, nachdem weder phonetische Gründe noch Verschiedenheit der Skalen der Kritik haben standhalten können, zu der Deutung, daß „das Ergebnis einer intensiveren seelischen Spannung, eine der ersten geschichtlichen Regungen deutschen Hochstrebens, des deutschen Idealismus“[3], der die gotischen Dome mit den spitzen, himmelanstrebenden Türmen — etwa im Gegensatz zu den stumpfen Türmen der französischen gotischen Kathedralen — geschaffen habe, auch für diese Ausgestaltung der gregorianischen Melodik verantwortlich zu machen sei.

Die Ausführungen von Wagner haben dann eine Ergänzung von Hermann Müller für die germanische Choraltradition im deutschen Kirchenlied gefunden[4]: nicht nur die lateinischen Meßgesänge weisen einen gewissen germanischen Dialekt auf, sondern auch die in den katholischen wie evangelischen Kirchengesang übergegangenen Übersetzungen lateinischer Hymnen und Sequenzen zeigen, daß dieser „germanische Dialekt“ im Bewußtsein des Volkes noch frisch und lebendig geblieben ist. Als Beispiel führt Müller die Melodie des Chorals „Allein Gott in der Höh'“ und deren Vorbild, das lateinische Et in terra pax an und zeigt, wie die Choralmelodie nach der vatikanischen Ausgabe (A) diese Besonderheit deutlich gegenüber der in der Erzdiözese Köln bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts üblichen (B) und der des protestantischen Chorals (C) erkennen läßt. Der Abgesang des Chorals möge als Beispiel dieses „germanischen Dialekts“ (*) hier folgen:



[1] Wagner, l. c. S. 29.
[2] Wagner, l. c. S. 25.
[3] Wagner, l. c. S. 32.
[4] Hermann Müller, Germanische Choraltradition und deutscher Kirchengesang, gedr. in Festschrift z. P. Wagners 60. Geburtstag 1 (1926), S. 170ff. [= Musica sacra 56 (1926), S. 285ff.].



Wenn der gregorianische Choral auch mit lateinischem Text in den katholischen Kirchen aller Länder ertönt, so ist doch auch heute noch eine nicht geringe Verschiedenheit festzustellen, die notwendigerweise von der verschiedenen Aussprache des lateinischen Textes herrührt.

Bekanntlich spricht jedes Volk auch die fremden Sprachen — vorausgesetzt, daß es sich nicht um Gelehrte handelt, die auf Grund spezieller Studien zu einer dem fremden Idiom eigentümlichen Aussprache gelangen können — auf der ihm eigenen Artikulationsbasis aus, die z. B. beim Romanen im vorderen Teil der Mundhöhle, beim Deutschen etwa in der Mitte derselben liegt.

So werden nicht nur fast alle Vokale — ich führe als Beispiele, die am stärksten divergieren, nur an:

lat. y	deutsch ü	lat. u	deutsch u	lat. um	deutsch um
	frz. i		frz. ü		frz. om

verschieden ausgesprochen, nein, sie erscheinen auch in einer vollkommen veränderten Klangfarbe. Daneben treten Verschiedenheiten und Schwankungen in der Akzentuation ein — der Franzose hat Endbetonung, der Deutsche Anfangs(Stamm=)betonung — die sich ebenfalls geltend machen müssen.

Kurz, die Intonation des Latein durch einen Romanen einerseits und einen Deutschen andrerseits fällt vollkommen verschieden aus.

Natürlich müssen auch im gregorianischen Choral diese Eigenarten unbedingt in Erscheinung treten. Hierin dürfte wohl ein großer Teil der germanischen Abweichungen zu suchen sein[1].

Eigentümlich berührt aber, daß inzwischen Ludwig diesen sogen. „germanischen Dialekt" auch in französischen Hss. des Pariser Notre Dame=Repertoires, bei dem der germanische Einfluß doch als unwirksam angesehen werden muß, aufgefunden hat[2]. Wie ist das zu erklären? Sollten vielleicht von England kommende Strömungen in der Pariser Notre=Dame=Schule vorhanden sein?

Dem Gottesdienst gliederten sich nach und nach eine Reihe anderer Gesänge an, die nicht minder internationale Verbreitung gefunden haben. Ich denke hier an die Prosen und Sequenzen einerseits und an die Hymnen andrerseits.

Wenn auch gerade die bekanntesten Gesänge der Kirche, wie z. B. das Stabat mater, merkwürdigerweise auf verschiedene Melodien gesungen worden sind, — ein Zeichen dafür, daß der Text oft höhere Qualitäten als die ursprüngliche Melodie aufwies, — so sind doch zahllose lateinische Kirchenlieder in Italien wie in Frankreich, in Spanien wie in Deutschland niemals abweichend gesungen worden, da die Hss., die in den einzelnen Ländern entstanden sind, alle dieselbe Melodie ohne prinzipielle Varianten aufweisen.

---

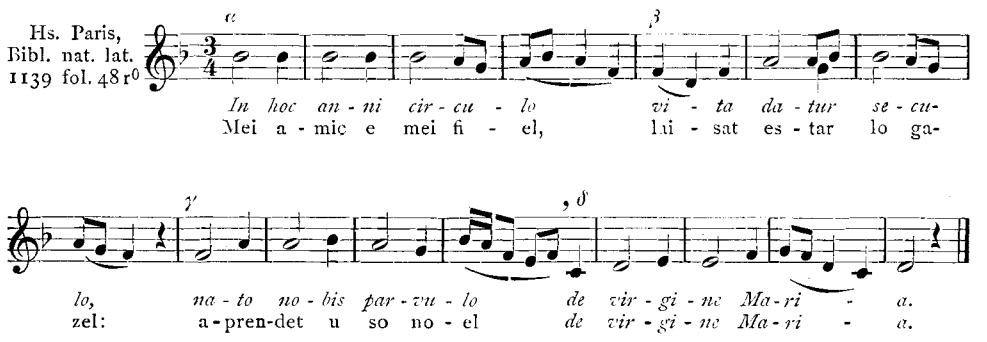
[1] Meinen Einwand hat P. Wagner auf S. 32, Anm. 1 aufgenommen.

[2] Ludwig, Versuch einer Übertragung der Motetten Herenthals Nr. 4 u. 5 in ZfM VIII (1926), S. 198.

Diese gewaltigen Melodien werden ihre Wirkung auf die Gläubigen nicht verfehlt haben; doch wäre es wohl falsch, wollte man diese Wirkung über den Rahmen der Kirche hinaus allzuhoch anschlagen. Der übergroßen Zahl der Laien trat die Unkenntnis des Latein als unüberbrückbares Hindernis auf dem Wege zum inneren Erlebnis entgegen. Und doch mußte die Kirche danach trachten, eben dieser Menge regen Anteil am Gottesdienst zu verschaffen.

Diesem Bedürfnis konnte auf recht einfache Weise nachgekommen werden, indem man geeignete lateinische Gesänge in die Volkssprache übertrug. Diese vulgärsprachlichen Gesänge waren ein wirksames Mittel, die Höhepunkte im kirchlichen Leben, die großen Feste wie z. B. das Weihnachts- und Osterfest, auszuschmücken. Es läßt sich hierin gewissermaßen eine Parallelerscheinung zu der szenischen bzw. dramatischen Ausschmückung der großen Feste erblicken.

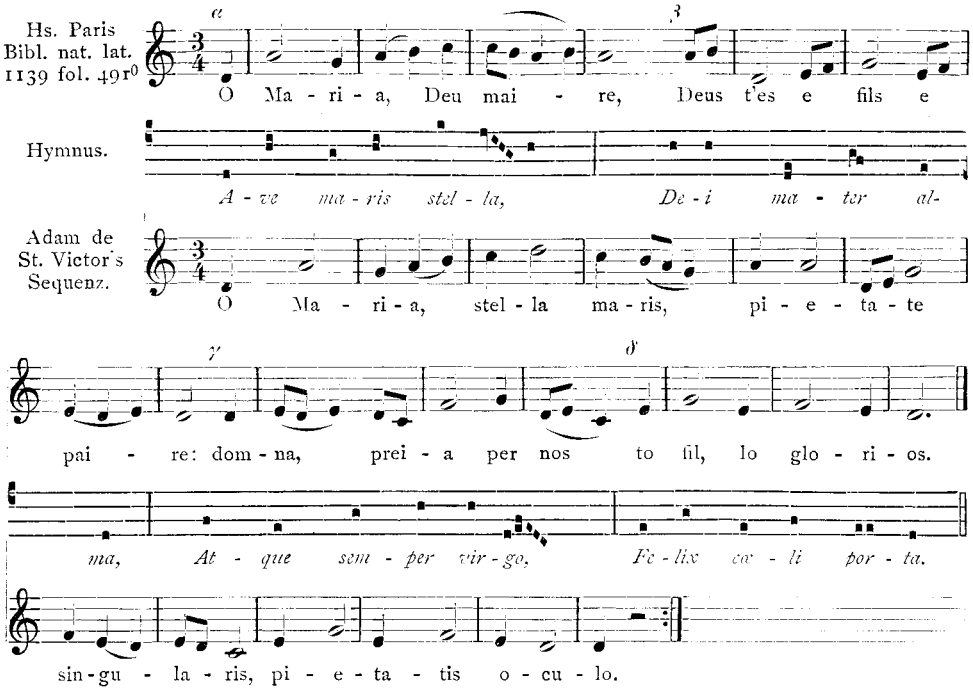
Eines der ältesten uns erhaltenen provenzalischen Lieder z. B. verdankt dieser Praxis seine Entstehung; es ist das Weihnachtslied: Mei amic e mei fiel, das auf die Melodie der Hymne In hoc anni circulo gesungen wurde. Das Lied selbst steht in einem der berühmten, in Limoges entstandenen St. Martial-Codices, der sich heute in Paris, Bibl. nat. lat. 1139 befindet. Die Hs. überliefert auf fol. 48r° folgende acht lateinische und dazwischen eingestreut elf provenzalische Strophen, von denen jede auf den refrainartigen Schluß: de virgine Maria bzw. in te, virgo Maria ausläuft. Das Lied lautet:



Die Melodie weicht allerdings von der später gebräuchlichen ab.

Hierher gehören auch die provenzalischen Marien-Versus: O Maria, Deu maire, Deus t'es e fils e paire, „deren Protus-Melodie die gleiche (nur melodisch fast durchweg anders akzentuiert) wie die gebräuchlichste des vielgesungenen Hymnus: Ave maris stella, Dei mater alma ist"[1]. Später wurde diese Melodie von Adam de St. Victor dazu benutzt, seine Mariensequenz: O Maria, stella maris einzuleiten. Die 12 Strophen des provenzalischen Liedes werden ebenfalls in der St. Martial-Hs., Paris, Bibl. nat. lat. 1139 fol. 49r° f in diastematischen Neumen — wie das Weihnachtslied — überliefert. Das Lied lautet:

[1] Vgl. Ludwig, in Adlers Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt a. M. 1924, S. 142.



Die vulgärsprachliche Nachdichtung beschränkt sich keineswegs nur auf die einstimmige Kunst oder nur auf das provenzalische Sprachgebiet: eine der ältesten französischen Motetten kann in diesem Zusammenhang genannt werden. Es ist die in der Hs. Wolfenbüttel, Helmst. 1099 fol. 135r° stehende dreistimmige französische Marienmotette[1] [450] Glorieuse Deu amie, dame de pitié (vgl. Ludwig, Rep. I, 178), ein Kontrafaktum der aus derselben Hs. fol. 125r° bekannten alten dreistimmigen Marienmotette [448] O Maria, maris stella, plena gracie über dem Tenor Veritatem aus dem Mariengraduale Propter veritatem (vgl. Ludwig, Rep. I, S. 176), ein von den mittelalterlichen Musiktheoretikern gern zitiertes Beispiel für den 1. Modus. Es ist ein Beispiel für jenen alten Motettentypus, bei dem ein Note gegen Note gesetzter, mehrstimmiger, konduktusartiger — d. h. denselben Text singender — Oberbau mit einem rhythmisch anders behandelten liturgischen Tenor kontrastiert. Wie das lateinische Vorbild, so läuft auch die französische Übersetzung am Schluß — wie es damals sehr beliebt war, in die französische Übersetzung des Tenorwortes Veritatem aus. Die lateinische Motette endigt mit: qui te puro laudant corde in veritate, die französische Nachbildung mit: la ou vostre fiz est vie et voie et veritez.

Die Heimat dieser Motette ist mit großer Wahrscheinlichkeit in der Notre Dame-Schule zu Paris zu suchen; ihr Ruhm hat aber die Grenzen Frankreichs überschritten. Wir finden sie in einer spanischen Hs. der Bibliothek des Klosters Las Huelgas bei Burgos[2] wieder und zwar in zwei verschiedenen Fassungen: auf fol. 102v° und 124v°.

[1] Der Motetus wird zitiert in der Discantus positio vulgaris (Coussemaker, Scriptorum de musica medii aevi, Bd. I, S. 96), in Petri Picardi Musica mensurabilis (Cous. l. c., S. 139), von dem Anonymus III (Cous. l. c., S. 324) und in den Regulae des Robertus de Handlo (Cous. l. c., S. 401). Vgl. dazu Ludwig, Rep. I, S. 392.

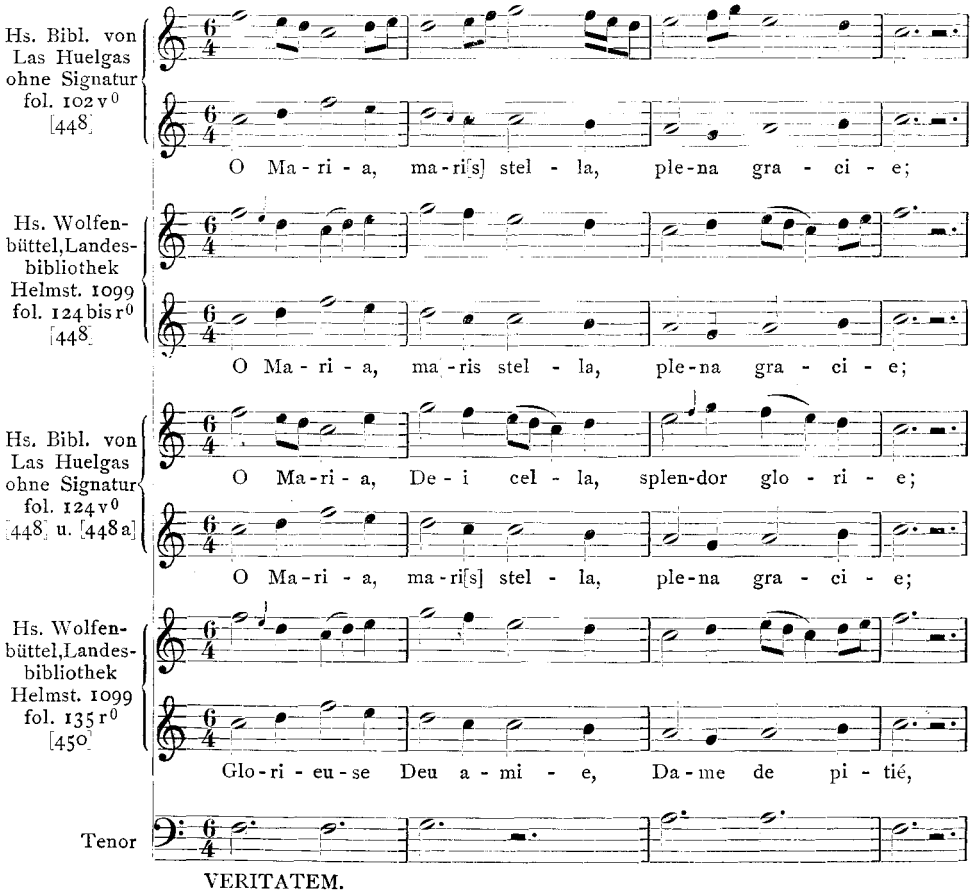
[2] Die Hs. wird in nächster Zeit von Herrn H. Anglès herausgegeben werden.

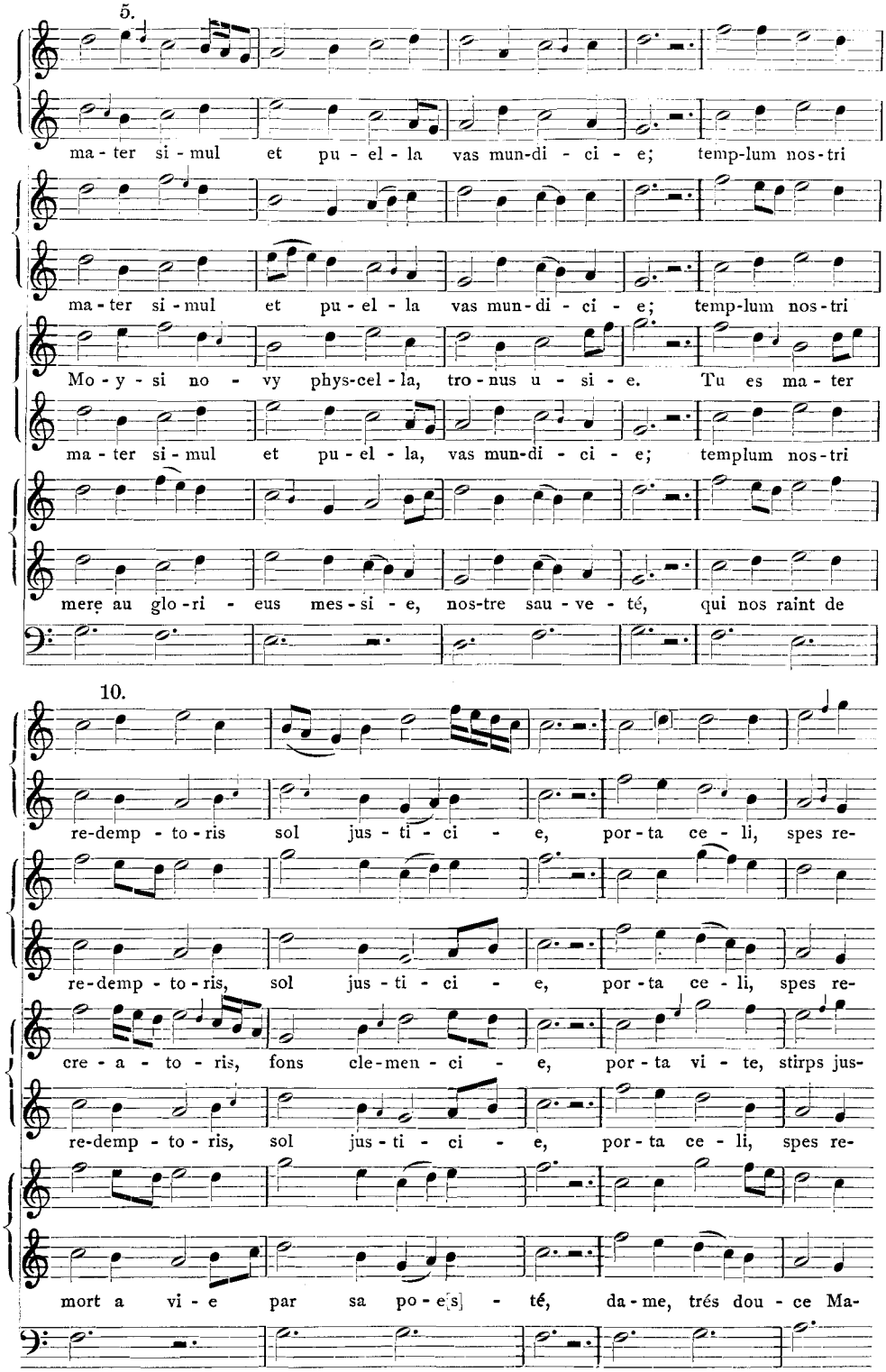
In beiden Faſſungen iſt der Motetus, bis auf Varianten, derſelbe geblieben, dagegen erſcheint beidemale ein von der franzöſiſchen Überlieferung abweichendes Triplum, auf fol. 102v° ohne, auf fol. 124v° mit lateiniſchem Text. Dieſe neuen, wahrſcheinlich von dem in der Hſ. des öfteren genannten Komponiſten Johannes Roderícus verfaßten Tripla erreichen in keiner Weiſe das franzöſiſche Vorbild.

Es mag noch erwähnt werden, daß die Motette auf fol. 102v° und 103r° in vierſtimmiger Form mit dem aus jüngeren Hſſ. bekannten Triplum dieſer Motette O Maria, virgo davidica als höchſter, vierter Stimme vorkommt.

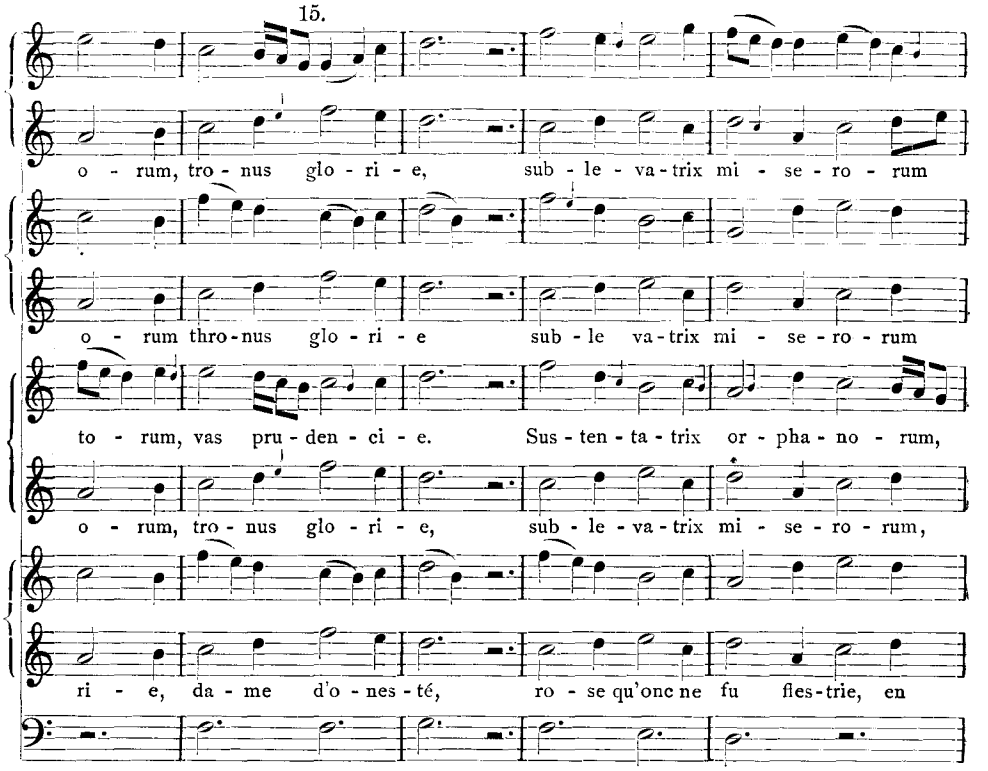
Der Tenor iſt auf fol. 124v°—125r° nur als „Tenor" bezeichnet, auf fol. 102v° hat er keinerlei Bezeichnung.

Intereſſant iſt, wie ſich die Melodiegliederung an den lateiniſchen Text anpaßt: jeder Takt enthält einen abgeſchloſſenen Gedanken, der nur im 3. und 4. Takt jedes Abſchnittes gewiſſermaßen durch den Taktſtrich durchſchnitten wird. Ganz anders der franzöſiſche Text, der aus Mangel an Flexionsendungen kürzere Wörter zum Aufbau des Satzes braucht, daher die Takteinteilung der urſprünglicheren lateiniſchen Motette nicht nachahmen kann; dagegen erſetzt er die lateiniſchen 13-Silbner konſequent durch weibliche 7- und männliche 5-Silbner. Die Motetten lauten:

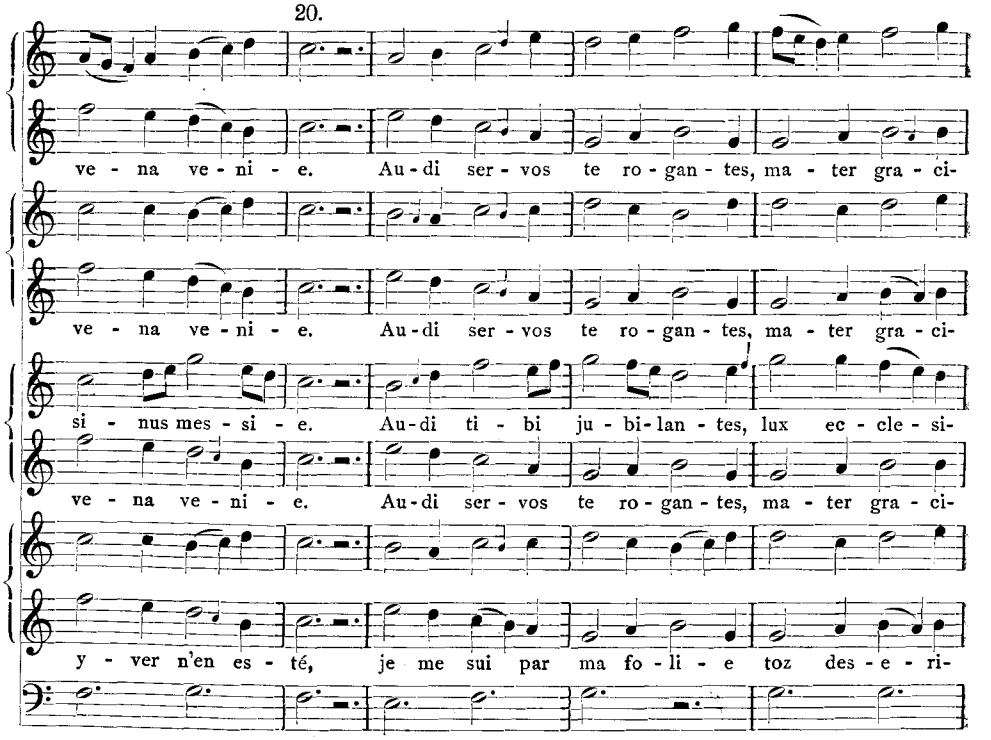


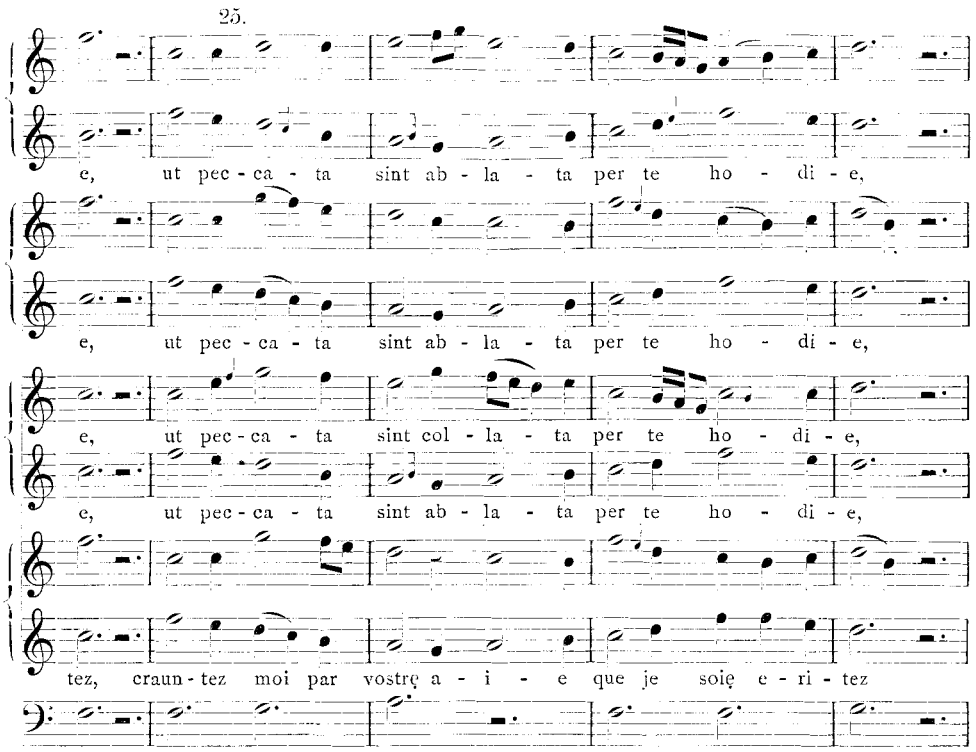

5.
ma - ter si - mul et pu - el - la vas mun-di - ci - e; temp-lum nos-tri
ma - ter si - mul et pu - el - la vas mun-di - ci - e; temp-lum nos-tri
Mo - y - si no - vy phys-cel - la, tro - nus u - si - e. Tu es ma - ter
ma - ter si - mul et pu - el - la, vas mun-di - ci - e; templum nos-tri
mere au glo - ri - eus mes - si - e, nos-tre sau - ve - té, qui nos raint de
10.
re-demp - to - ris sol jus - ti - ci - e, por - ta ce - li, spes re-
re-demp - to - ris, sol jus - ti - ci - e, por - ta ce - li, spes re-
cre - a - to - ris, fons cle-men - ci - e, por - ta vi - te, stirps jus-
re-demp - to - ris, sol jus - ti - ci - e, por - ta ce - li, spes re-
mort a vi - e par sa po - e[s] - té, da - me, trés dou - ce Ma-

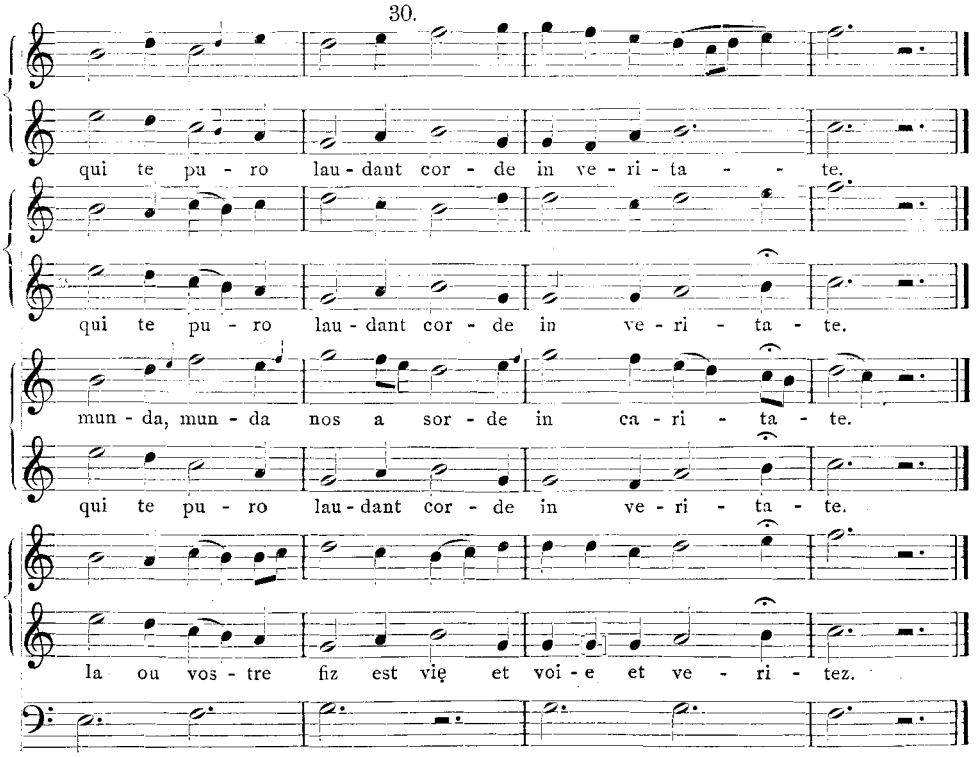
15.


o - rum, tro - nus glo - ri - e, sub - le - va - trix mi - se - ro - rum
o - rum thro - nus glo - ri - e sub - le va - trix mi - se - ro - rum
to - rum, vas pru - den - ci - e. Sus - ten - ta - trix or - pha - no - rum,
o - rum, tro - nus glo - ri - e, sub - le - va - trix mi - se - ro - rum,
ri - e, da - me d'o - nes - té, ro - se qu'onc ne fu fles - trie, en

20.


ve - na ve - ni - e. Au - di ser - vos te ro - gan - tes, ma - ter gra - ci -
ve - na ve - ni - e. Au - di ser - vos te ro - gan - tes, ma - ter gra - ci -
si - nus mes - si - e. Au - di ti - bi ju - bi - lan - tes, lux ec - cle - si -
ve - na ve - ni - e. Au - di ser - vos te ro - gan - tes, ma - ter gra - ci -
y - ver n'en es - té, je me sui par ma fo - li - e toz des - e - ri -


25.
e, ut pec - ca - ta sint ab - la - ta per te ho - di - e,
e, ut pec - ca - ta sint ab - la - ta per te ho - di - e,
e, ut pec - ca - ta sint col - la - ta per te ho - di - e,
e, ut pec - ca - ta sint ab - la - ta per te ho - di - e,
tez, craun - tez moi par vostrę a - i - e que je soię e - ri - tez


30.
qui te pu - ro lau - dant cor - de in ve - ri - ta - te.
qui te pu - ro lau - dant cor - de in ve - ri - ta - te.
mun - da, mun - da nos a sor - de in ca - ri - ta - te.
qui te pu - ro lau - dant cor - de in ve - ri - ta - te.
la ou vos - tre fiz est vię et voi - e et ve - ri - tez.

Im französischen Text von Takt 18 und 30 tritt eine „Binnenreimelision“[1] ein, während die scheinbar überzählige Silbe in Takt 27 durch Spaltung der longa in zwei gleiche Noten, bzw. durch Zerlegen einer binaria keine rhythmische Änderung gegenüber der Vorlage erfordert[2].

Wenn auch die Laien in der Kirche keinen tätigen Anteil an den liturgischen Gesängen nahmen, so konnten sie doch den Text verstehen und dem Gesang mit Andacht folgen. Manches ist auf diese Weise von der Kirche aus ins Volk eingedrungen.

Zu den beliebtesten lateinischen Kirchengesängen gehörte ohne Zweifel auch die wohl im 11. Jahrhundert auf französischem Boden entstandene anonyme Weihnachtssequenz: Laetabundus exsultet fidelis chorus. Die Sequenz ist nicht nur in zahllosen Hss. überliefert, sondern hat auch zu einer großen Menge lateinischer Kontrafakta das Vorbild abgegeben: 1868 nennt Bartsch[3] nicht weniger als 26, eine Zahl, die neuerdings um vieles erhöht werden konnte[4], so daß die Ansicht, daß „hundert und aber hundert Sequenzen auf die Melodie Laetabundus gedichtet wurden“[5], wohl ihre Richtigkeit hat.

Wie die oben erwähnte Marienmotette, so ist auch die Weihnachtssequenz dem Volke in einer Übersetzung ins Französische zugänglich gemacht worden. Die Übersetzung dürfte von keinem Geringeren als von Gautier de Coinci herrühren; jedenfalls hat er sie in seine Miracles de Notre Dame aufgenommen. Wir sind also in der Lage, die Übertragung einigermaßen zu datieren: sie muß vor 1236, dem Todesjahr Gautiers, entstanden sein.

Die Doppelversikel des lateinischen Vorbildes gehen in recht wirkungsvolle kurze Caudae aus, die musikalisch alle gleich oder ähnlich gebaut sind und so eine refrainartige Wirkung auslösen. Gautier hat sich dieses Kunstmittel nicht entgehen lassen: auch er schließt die Doppelversikel seiner französischen Übertragung mit denselben lateinischen Worten wirkungsvoll ab.

Für die Volkstümlichkeit der Sequenz in Frankreich dürfte auch die Benutzung der Melodie zu einem hugenottischen Kirchenlied (gedr. in den Chansons demonstrantes les erreurs et abuz du temps present ... 1542, fol. d. 2v°), das allerdings auf die lateinische Cauda verzichtet[6], sprechen.

Nicht minder bekannt und verbreitet muß die Sequenz im anglonormannischen England gewesen sein: die Melodie tritt uns hier in ganz unerwarteter Verwendung, als Parodie, entgegen. Mit anglonormannischem Text unterlegt, diente sie als Trinklied im Kreise fröhlicher Zecher. Das Lied, das in seiner Art vollkommen aus dem Rahmen der übrigen Trouvèrekunst herausfällt, könnte wohl mit der Vagantenpoesie der Zeit in Verbindung stehen. Das Lob des Bieres, des freigebigen Nachbarn, das der guten Wirtin klingt jeweils in die refrainartigen Caudae der einzelnen Abschnitte des lateinischen Vorbildes aus. Die hierdurch entstehende pointenhafte Wirkung mußte

[1] Über „Binnenreimelision“ vgl. meine Ausführungen in „Musikwissenschaft u. rom. Philologie“, Halle 1918.

[2] Vgl. Stimming, Die altfranzösischen Motetten der Bamberger Hs., Dresden 1906, S. 130, u. Ludwig, Rep. I, S. 179.

[3] Bartsch, Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters, Rostock 1868, S. 223 ff.

[4] U. Chevalier, Repertorium hymnologicum N° 9991 ff., 28840 ff., 38528 ff. usw.

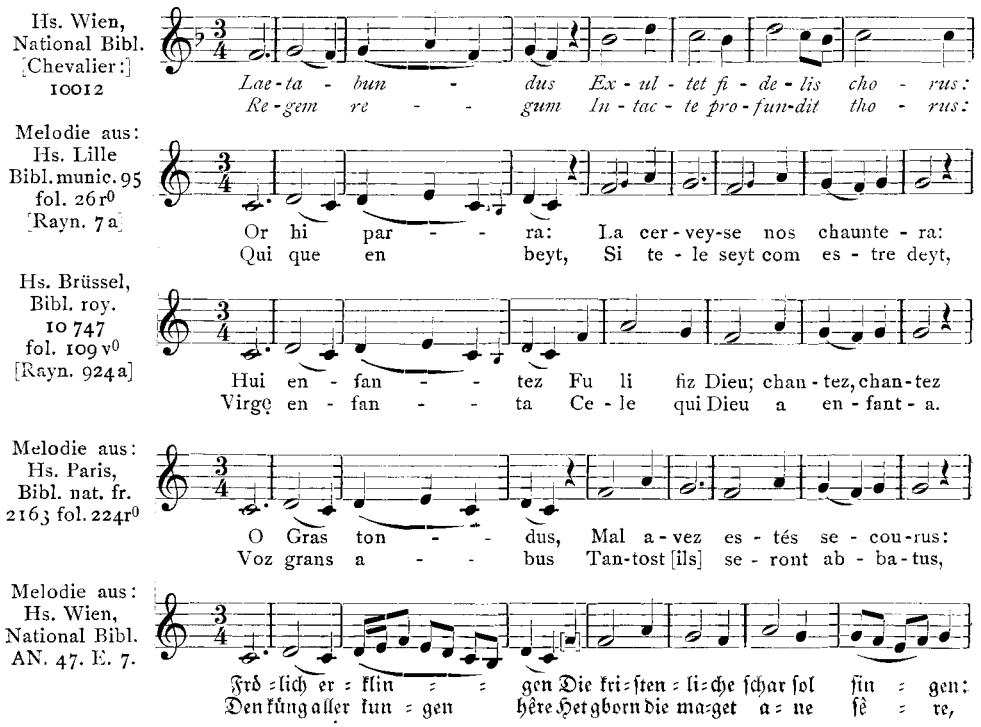
[5] Dreves, Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung, Leipzig 1909, Bd. II, S. 17.

[6] F. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche, Heidelberg 1841, S. 209 u. 441.

für die Sänger, die die lateinische Sequenz sicher kannten, von besonderem Reiz gewesen sein. Leider ist die Hs., die das interessante Lied überliefert, London, Brit. Mus. Reg. 16 E. VIII, seit einigen Jahrzehnten verschollen[1].

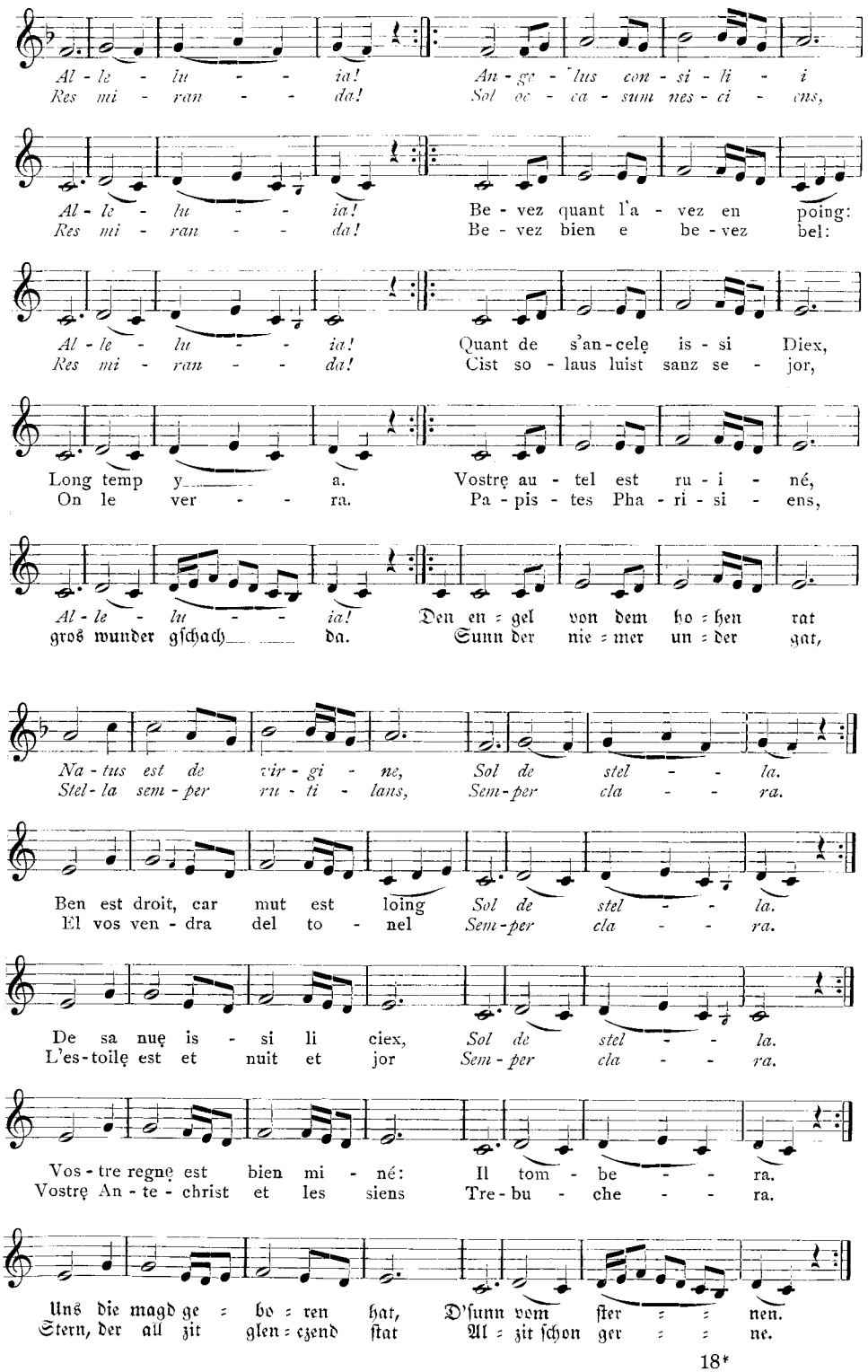
Doch auch auf deutschem Boden war die Sequenz heimisch: sie wird uns nicht nur in einer ganzen Anzahl deutscher Hss. überliefert, sondern erscheint noch im 15. Jahrhundert unter den Liedübersetzungen des Meisters Heinrich Loufenberg. Leider ist auch diese Handschrift dieser Laetabundus-Kontrafaktur nicht mehr vorhanden; sie ist 1870 beim Brande der Straßburger Bibliothek mit so vielen anderen Büchern, die zu den kostbarsten zählten, vernichtet worden, und wir müssen uns mit einer Textabschrift von Wackernagel[2] begnügen.

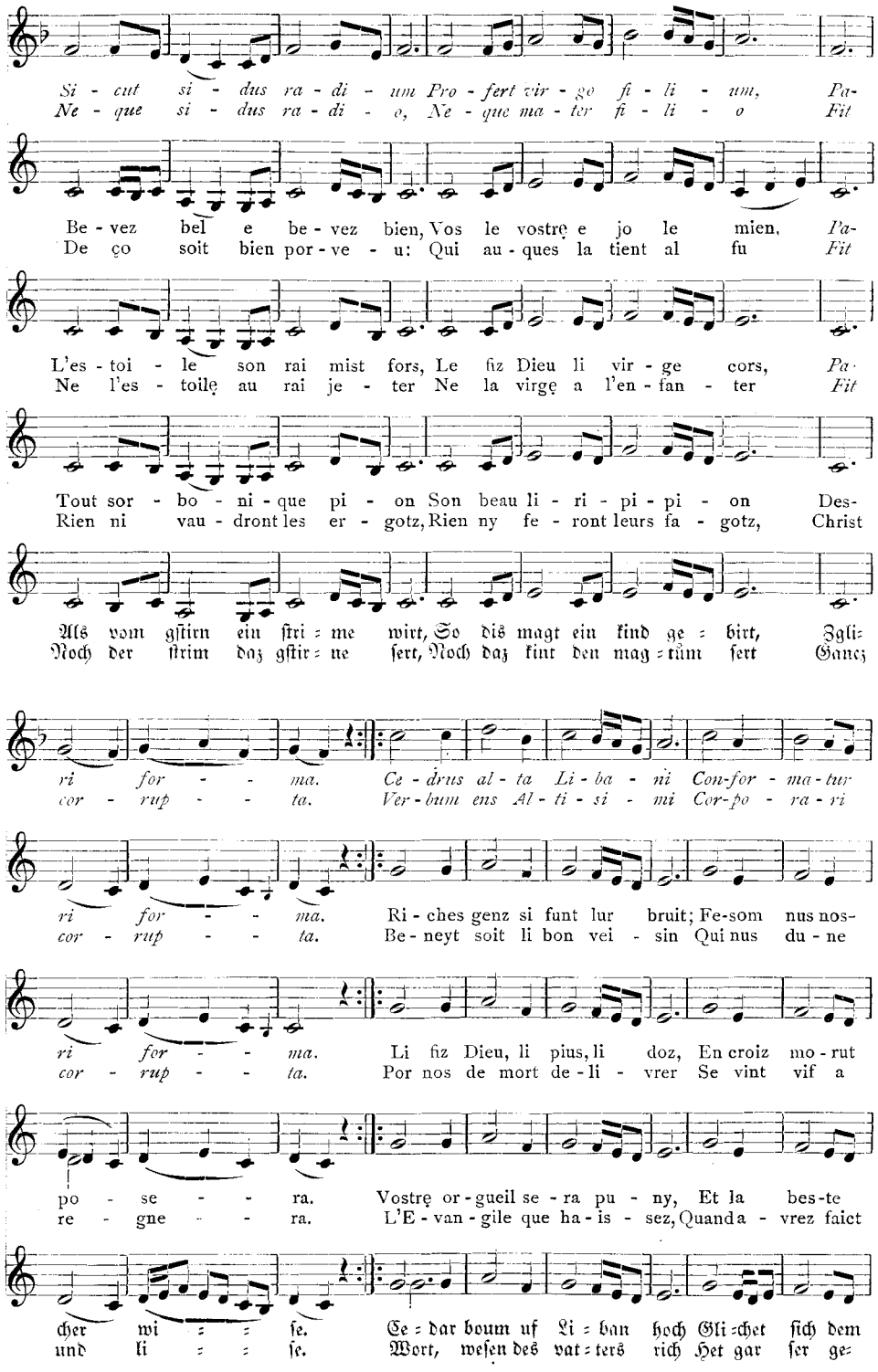
Im folgenden wird die Sequenz nach einer Wiener Hs., die bei F. Wolf, Über die Lais . . ., Beilage II abgedruckt ist, übertragen; das Trinklied, Rayn. 7a ist der Melodie, die die Sequenz in der bekannten Hs. des Adam de la Bassée hat, unterlegt; das hugenottische Lied folgt der Melodie des Húi enfantez aus der Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 2163, und der deutsche Leich verwendet die Notation einer anderen Wiener Hs. des 15. Jahrhs., die ebenfalls bei F. Wolf l. c., Beilage II mitgeteilt wird.

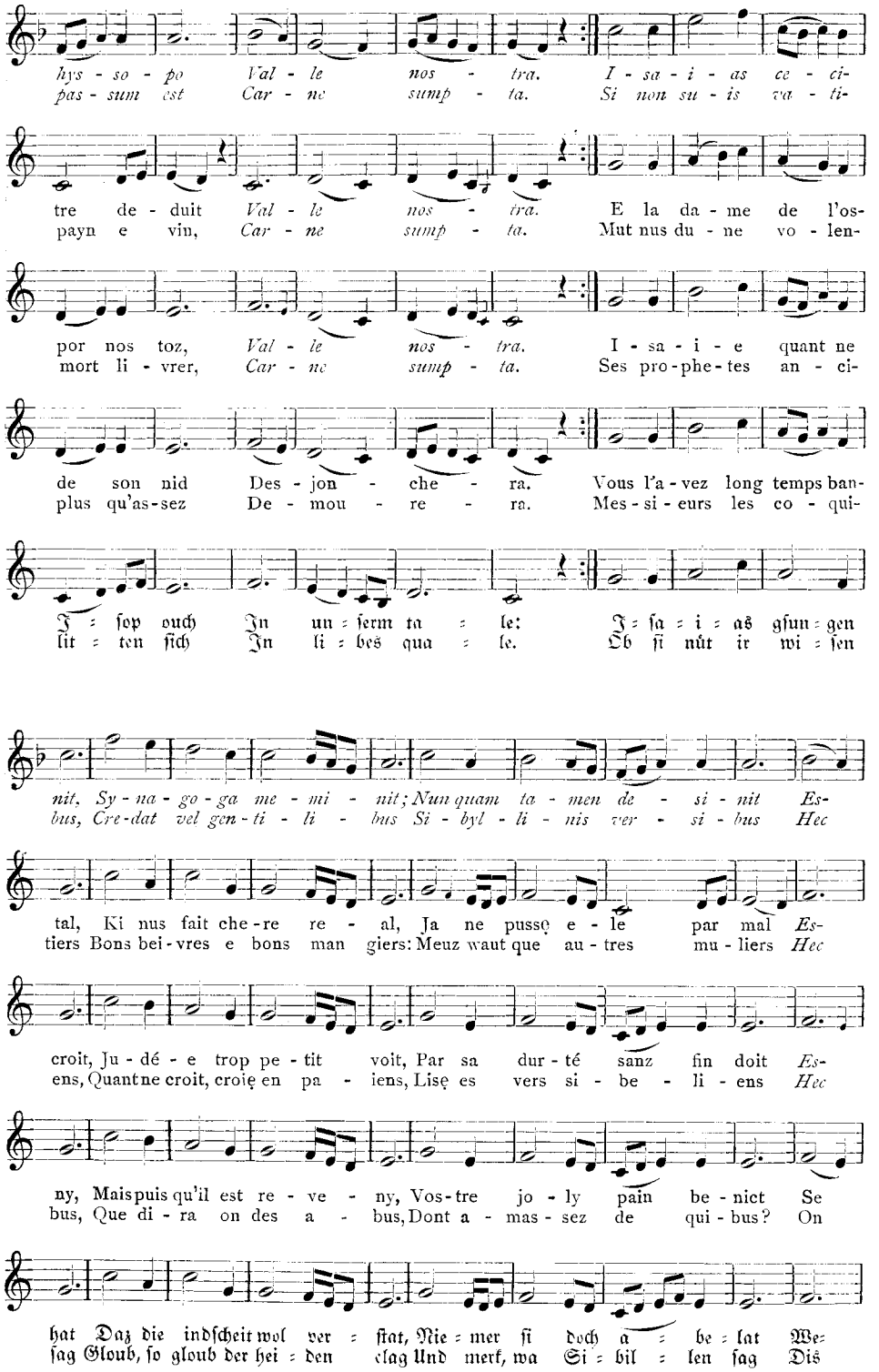


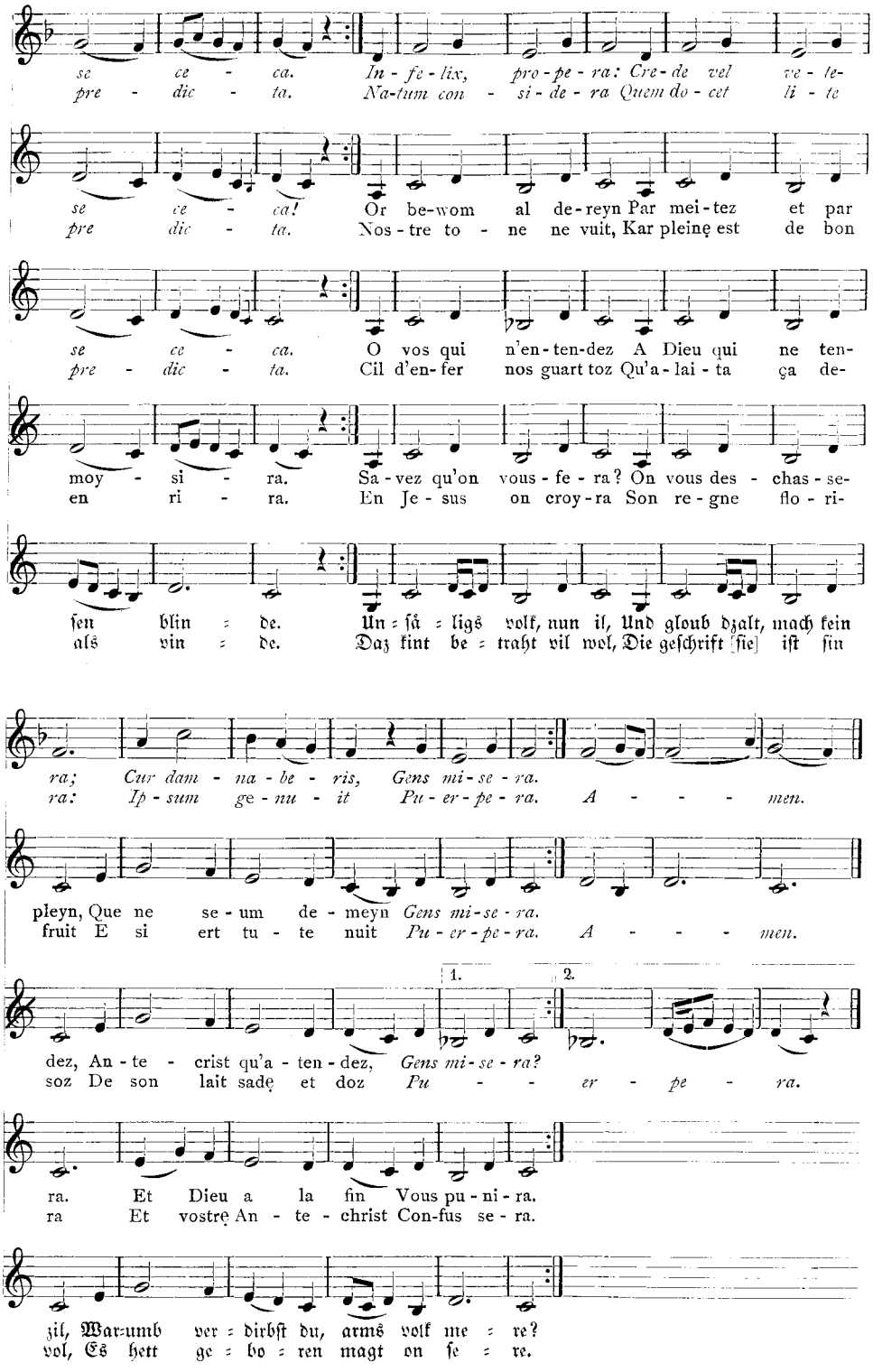
[1] G. Paris, La chanson à boire anglonormande parodiée du Laetabundus. Gedr. in Romania XXI, 1892, S. 260ff.

[2] Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied.


Al - le - lu - - - ia! An - ge - lus con - si - li - i
Res mi - ran - - - da! Sol oc - ca - sum nes - ci - ens,
Al - le - lu - - - ia! Be - vez quant l'a - vez en poing:
Res mi - ran - - - da! Be - vez bien e be - vez bel:
Al - le - lu - - - ia! Quant de s'an - celę is - si Diex,
Res mi - ran - - - da! Cist so - laus luist sanz se - jor,
Long temp y - - - a. Vostrę au - tel est ru - i - né,
On le ver - - - ra. Pa - pis - tes Pha - ri - si - ens,
Al - le - lu - - - ia! Den en = gel von dem ho = hen rat
gros wunder gſchach - - - da. Sunn der nie = mer un = der gat,
Na - tus est de vir - gi - ne, Sol de stel - - - la.
Stel - la sem - per ru - ti - lans, Sem - per cla - - - ra.
Ben est droit, car mut est loing Sol de stel - - - la.
El vos ven - dra del to - nel Sem - per cla - - - ra.
De sa nuę is - si li ciex, Sol de stel - - - la.
L'es - toilę est et nuit et jor Sem - per cla - - - ra.
Vos - tre regnę est bien mi - né: Il tom - be - - - ra.
Vostrę An - te - christ et les siens Tre - bu - che - - - ra.
Uns die magd ge = bo = ren hat, D'ſunn vom ſter = = nen.
Stern, der all zit glen = czend ſtat Al = zit ſchon ger = = ne.


Si - cut si - dus ra - di - um Pro - fert vir - go fi - li - um, Pa-
Ne - que si - dus ra - di - o, Ne - que ma - ter fi - li - o Fit
Be - vez bel e be - vez bien, Vos le vostre e jo le mien, Pa-
De ço soit bien por - ve - u: Qui au - ques la tient al fu Fit
L'es - toi - le son rai mist fors, Le fiz Dieu li vir - ge cors, Pa·
Ne l'es - toile au rai je - ter Ne la virge a l'en - fan - ter Fit
Tout sor - bo - ni - que pi - on Son beau li - ri - pi - pi - on Des-
Rien ni vau - dront les er - gotz, Rien ny fe - ront leurs fa - gotz, Christ
Als vom gſtirn ein ſtri = me wirt, So dis magt ein kind ge = birt, Zgli=
Noch der ſtrim daz gſtir = ne ſert, Noch daz kint den mag = tům ſert Ganz
ri for - - ma. Ce - drus al - ta Li - ba - ni Con-for - ma - tur
cor - rup - - ta. Ver - bum ens Al - ti - si - mi Cor-po - ra - ri
ri for - - ma. Ri - ches genz si funt lur bruit; Fe-som nus nos-
cor - rup - - ta. Be - neyt soit li bon vei - sin Qui nus du - ne
ri for - - ma. Li fiz Dieu, li pius, li doz, En croiz mo - rut
cor - rup - - ta. Por nos de mort de - li - vrer Se vint vif a
po - se - - ra. Vostre or - gueil se - ra pu - ny, Et la bes-te
re - gne - - ra. L'E - van - gile que ha - is - sez, Quanda - vrez faict
cher wi = = ſe. Ce = dar boum uf Li = ban hoch Gli=chet ſich dem
und li = = ſe. Wort, weſen des vat = ters rich Het gar ſer ge=

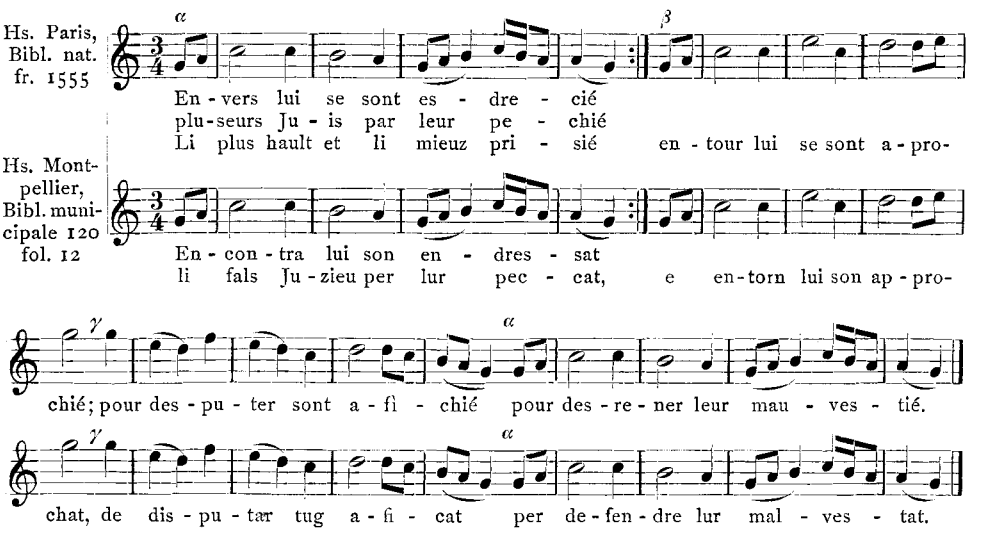

hys - so - po Val - le nos - tra. I - sa - i - as ce - ci-
pas - sum est Car - ne sump - ta. Si non su - is va - ti-
tre de - duit Val - le nos - tra. E la da - me de l'os-
payn e vin, Car - ne sump - ta. Mut nus du - ne vo - len-
por nos toz, Val - le nos - tra. I - sa - i - e quant ne
mort li - vrer, Car - ne sump - ta. Ses pro - phe - tes an - ci-
de son nid Des - jon - che - ra. Vous l'a - vez long temps ban-
plus qu'as - sez De - mou - re - ra. Mes - si - eurs les co - qui-
J = ſop ouch Jn un = ſerm ta = le: J = ſa = i = as gſun = gen
lit = ten ſich Jn li = bes qua = le. Ob ſi nůt ir wi = ſen
nit, Sy - na - go - ga me - mi - nit; Nun quam ta - men de - si - nit Es-
bus, Cre - dat vel gen - ti - li - bus Si - byl - li - nis ver - si - bus Hec
tal, Ki nus fait che - re re - al, Ja ne pusse e - le par mal Es-
tiers Bons bei - vres e bons man giers: Meuz waut que au - tres mu - liers Hec
croit, Ju - dé - e trop pe - tit voit, Par sa dur - té sanz fin doit Es-
ens, Quant ne croit, croie en pa - iens, Lise es vers si - be - li - ens Hec
ny, Mais puis qu'il est re - ve - ny, Vos - tre jo - ly pain be - nict Se
bus, Que di - ra on des a - bus, Dont a - mas - sez de qui - bus? On
hat Daz die indſcheit wol ver = ſtat, Nie = mer ſi doch a = be = lat We=
ſag Gloub, ſo gloub der hei = den clag Und merk, wa Si = bil = len ſag Diſ


se ce - ca. In - fe - lix, pro - pe - ra: Cre - de vel ve - te-
pre - dic - ta. Na-tum con - si - de - ra Quem do - cet li - te
se ce - ca! Or be-wom al de-reyn Par mei-tez et par
pre dic - ta. Nos - tre to - ne ne vuit, Kar pleinę est de bon
se ce - ca. O vos qui n'en-ten-dez A Dieu qui ne ten-
pre - dic - ta. Cil d'en-fer nos guart toz Qu'a - lai - ta ça de-
moy - si - ra. Sa-vez qu'on vous-fe-ra? On vous des - chas-se-
en ri - ra. En Je - sus on croy-ra Son re-gne flo-ri-
ſen blin = de. Un = ſâ = ligs volf, nun il, Und gloub dzalt, mach kein
alś vin = de. Daz kint be = traht vil wol, Die geſchrift [ſie] iſt ſin
ra; Cur dam - na - be - ris, Gens mi - se - ra.
ra: Ip - sum ge - nu - it Pu - er - pe - ra. A - - - - men.
pleyn, Que ne se - um de - meyn Gens mi - se - ra.
fruit E si ert tu - te nuit Pu - er - pe - ra. A - - - - men.
1. 2.
dez, An - te - crist qu'a - ten - dez, Gens mi - se - ra?
soz De son lait sadę et doz Pu - - - er - pe - ra.
ra. Et Dieu a la fin Vous pu - ni - ra.
ra Et vostrę An - te - christ Con-fus se - ra.
zil, Warumb ver = dirbſt du, armś volf me = re?
vol, Es hett ge = bo = ren magt on ſe = re.

Noch an anderer Stelle ist die Volkssprache in die mittelalterliche katholische Kirche eingedrungen: vulgärsprachliche Verse werden mit der Epistel gewisser Festtage oder mit Gesängen, die auf das Oster- oder Weihnachtsfest vorbereiten sollen, verbunden. So entstanden die sogenannten Epîtres farcies und das geistliche Drama. Von den ersteren, die den Festen des Heiligen Stephanus, des Evangelisten Johannes, der unschuldigen Kinder und der Erscheinung Christi zu gelten pflegten, ist die älteste und meist verbreitete die Epître farcie de St. Etienne. Bekanntlich ist der zweite Weihnachtstag dem Gedächtnis des ersten Märtyrers geweiht. An diesem Tage kam in der Kirche die Stelle, die von der Steinigung des Heiligen berichtet, Apostelgeschichte 6, V. 8ff., zur Verlesung. Den einzelnen Textabschnitten wurde ein erläuternder Text in der Vulgärsprache beigegeben. Diese vulgärsprachlichen Zusätze wurden gesungen und waren z. T. in Strophenform gekleidet.

Diese Stephanus-Epistel ist uns in zwei Hauptfassungen überliefert, und zwar in der einen in ungleich langen Abschnitten, die viel Ähnlichkeit mit den Laissen einer Chanson de Geste haben, und in der anderen in gleichgebauten Strophen.

Die ältere Fassung ist wohl die in ungleichen Abschnitten. Wir kennen sie in zwei Versionen: in französischer Sprache in der Hs. Paris, Bibl. nat. 1555 (leider ohne Notation)[1], die G. Paris für die ältere hält[2], und in provenzalischer Sprache in der Hs. Montpellier, Bibl. municipale 120[3]. Der 5. Abschnitt der Epître farcie lautet:



Am interessantesten ist aber wohl die Fassung der Epître farcie mit den strophischen Zusätzen, die eine noch heute nachweisbare Verbreitung über Nord- und Südfrankreich und Katalonien gefunden hat.

Wir kennen die Epître aus der Hs. Montpellier, Bibl. munic. 120, fol. 17r° in provenzalischer Fassung.

[1] G. Paris, Une Epître française de St. Etienne, gedr. Rom. X, 1881, S. 219ff.

[2] G. Paris, Une Epître française de St. Etienne, gedr. Rom. I, 1872, S. 363.

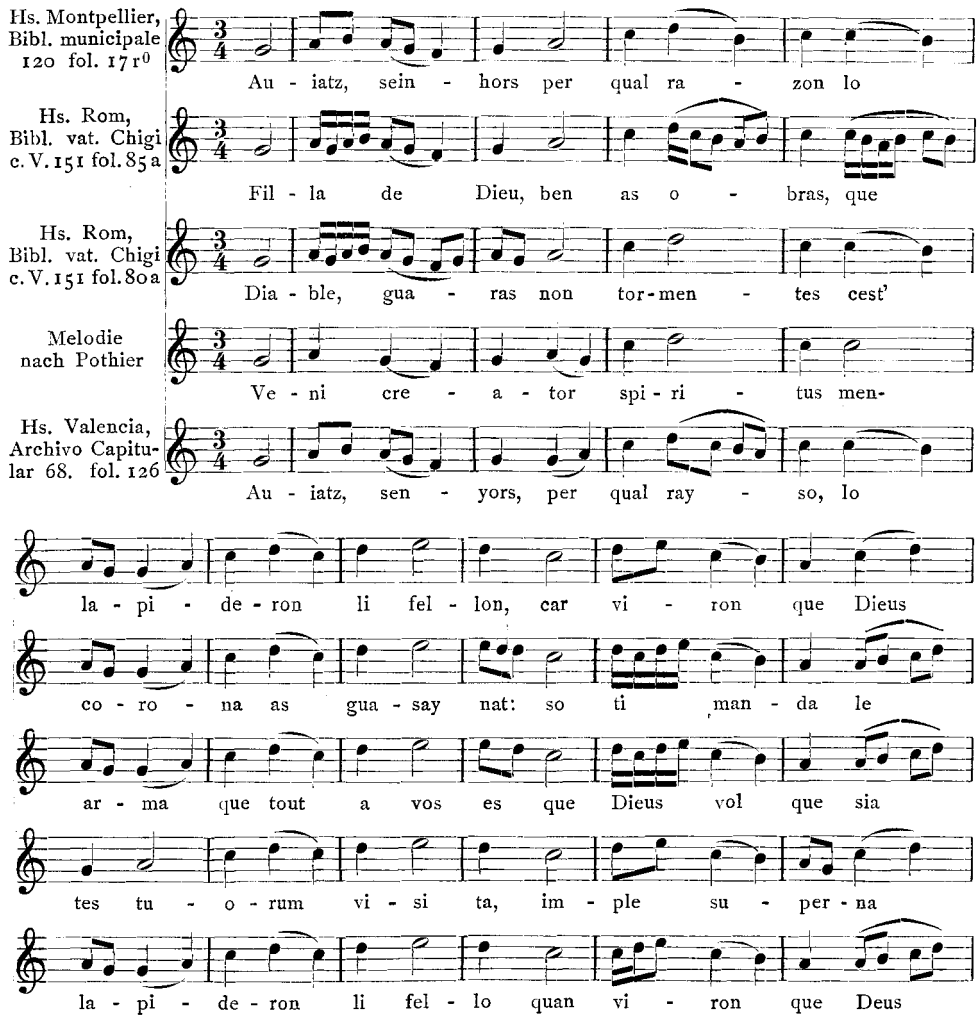
[3] Faksimile bei Léon Gautier, Epîtres farcies inédites de la Saint-Etienne, gedr. in Revue des langues romanes 2, 1871, S. 133ff.

Dieſe Faſſung hat im provenzaliſchen Myſterium der Heiligen Agnes dem Lied: Fille de Dieu, ben as obras als Vorbild gedient. In der Hſ. Rom, Vaticana, Chigi 151, fol. 85a wird von dem Lied berichtet: *Angelus . . . facit* planctum in sonu illius romancii de sancto Stephano.

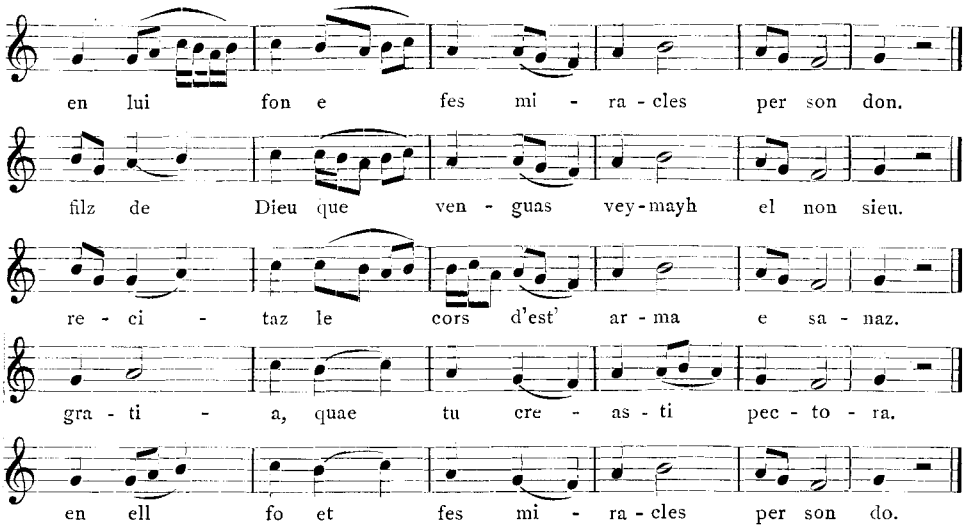
Das Myſterium bringt noch ein weiteres Lied: Diable guaras non tormentes auf dieſelbe Melodie und fügt hier auf fol. 80a der Hſ. hinzu: . . . et angelus facit planctum in sonu: *Veni Creator spiritus . . .* Hier erhalten wir alſo Aufklärung über die Herkunft einer zu den vulgärſprachlichen Zuſätzen der Stephanusepiſtel verwandten Melodie.

Dieſe Epiſtel führt uns aber auch über die Pyrenäen hinüber in das katalaniſche Sprachgebiet. Nicht weniger als ſechs verſchiedene Hſſ. überliefern heute noch die katalaniſche Verſion, über die Ripollés berichtet hat[1].

Leider iſt genau dieſelbe nordfranzöſiſche Faſſung, die zweifellos vorhanden war, noch nicht wieder aufgefunden worden. Die 3. Strophe aus der Epître farcie lautet:



[1] Ripollés, Breves anotationes a la Epistola Farçida de San Esteban, gedr. in Bericht über den Muſikwiſſenſchaftl. Kongreß in Baſel, Leipzig 1925, S. 293ff.



Die bisher angeführten Kompositionen stehen mit dem Gottesdienst in engster Verbindung. Daneben gibt es eine reiche Fülle von solchen, die zwar nicht im Gottesdienst Verwendung fanden, die aber infolge ihres erbaulichen geistlichen Inhalts wohl geeignet waren, in der Kirche aufgeführt zu werden. Dahin gehört eine Anzahl lateinischer Motetten geistlichen Inhalts, von denen z. T. auch Kontrafakta mit weltlichem französischem Text vorhanden sind. Eine der verbreitetsten Motetten dieser Art ist die bekannte Katharinen-Motette: *Agmina milicie celestis omnia.* Sie gehört zu den ganz wenigen, bei denen der Verfasser des lateinischen Textes bekannt ist; es ist der als lateinischer Dichter wohl bekannte Philippe de Grève, der von 1218 ab Kanzler der Pariser Kirche war und 1236 starb.

Wir erfahren nämlich aus dem Dit du Chancelier Philippe des normannischen Dichters Henri d'Andeli, den dieser als persönlicher Freund des Kanzlers kurz nach dessen Tode zur Fürbitte an Christus und die Jungfrau richtet, damit der Himmel des Verstorbenen Seele gnädig aufnehmen möge, daß der Kanzler unter den Heiligen besonders die Heilige Katharina verehrte. Vers 169 ff. heißt es:

Ha! dame, sainte Katerine,
virge pure, martire fine,
lou chancelier n'oblie mie;
car molt te tenoit a s'amie.
Si bien, si bial de toi parla,
nus n'en sëust dire par la
ou il en dist, ne si très bien.
Un condut ou il ne faut rien
fist: *Agmina milicie*
que li cler n'ont mie oblié[1].

Wenn auch die Bezeichnung Condut für die Agmina-Motette nicht ganz zutreffend ist — vielleicht wurde sie durch die konduktusartige Behandlung des Motetus

[1] A. Héron, Œuvres de H. d'Andeli, Paris 1881, S., 33.

und Triplum in der dreistimmigen Fassung der Motette, welche bekanntlich ein Charakteristikum der älteren Motette darstellt, verursacht — so stellt diese Urkunde doch ein wertvolles zeitgenössisches Urteil über eine mittelalterliche Komposition dar.

Die Geschichte dieser oft von den Theoretikern bis ins 14. Jahrhundert hinein zitierten Motette ist äußerst interessant. Merkwürdigerweise kommt der Tenor weder als Ausschnitt noch als Teil eines im ganzen komponierten liturgischen Textes in der Hs. F = Florenz, Laurenziana, Pluteus 291 oder in der Wolfenbüttler Hs. vor; dagegen überliefert die St. Victor-Hs., Paris, Bibl. nat. lat. 15139 als letztes ihrer Organa fol. 286v° eine zweistimmige Komposition eines sonst nicht nachweisbaren Katharinen-Alleluias: Corpus beate virginis et martiris, in dem das letzte mehrstimmig komponierte Wort des Versus Agmina ist. Nach Ludwig (Rep. I, 107) ist dieses Agmina als Quelle des Tenor der Motette anzusehen, während Aubry und Gastoué in ihren Recherches sur les „Tenors" latins[1] als liturgische Quelle für den Tenor das R/ Virgo flagellatur angeben.

Als Quelle der Motette kommt die St. Victor-Hs. in Betracht. Fol. 292v° ist, ebenfalls als letztes Stück der Melismen, eine melismatisch reichere, zweistimmige, textlose Agmina-Komposition (vgl. Rep. I, 151) aufgezeichnet, die mit einer dritten, mit Text versehenen zweistimmigen Agmina milicie-Komposition [532] derselben Hs. fol. 258r (vgl. Rep. I, 140) musikalisch gleich ist. Die gleiche zweistimmige Version findet sich — mit der Überschrift, als der heiligen Katharina (De sancta Katerina) gewidmet — auf fol. 45r° der Hs. London, Brit. Mus. Egerton 274 (vgl. Rep. I, 261).

Diese drei Fassungen sind mit dem Tenor und dem Triplum der dreistimmigen Motette [532] Agmina milicie ... in Hs. F fol. 396v° musikalisch identisch, während eine Mittelstimme (Motetus) hinzukomponiert erscheint (vgl. Rep. I, 107).

Diese Erweiterung eines zweistimmigen Melismas zu einer dreistimmigen Motette durch Hinzukomponieren einer Mittelstimme an Stelle einer Oberstimme, wie sonst üblich, ist singulär.

In dieser dreistimmigen Form ist die Motette in der Hs. Wolfenbüttel, Helmst. 1099 fol. 123r°, aber mit Umstellung der Stimmen von Hs. F überliefert (vgl. Rep. I, 176). In gleicher Anordnung bringt die Hs. London, Brit. Mus. Egerton 2615, fol. 91r° die Motette partiturmäßig aufgezeichnet (vgl. Rep. I, 242), wobei der Text irrtümlicherweise dem Tenor untergelegt wird.

In der Hs. des Klosters Las Huelgas ist die Motette auf fol. 90v° überliefert, doch sind die beiden Stimmen und der Tenor, bei dem der Schreiber hinzufügt: Esta tenura es de agmina ... eine Quart tiefer notiert.

In ein weiteres Stadium tritt die Motette dadurch, daß das alte Fundament, der Tenor Agmina und das ursprüngliche Triplum [532] Agmina milicie celestis omnia als Mittelstimme mit neu hinzukomponierten Oberstimmen in Verbindung gebracht wird.

So in der Hs. Bamberg, Staatsbibl. Ed. IV, 6, fol. 4r° mit dem neuen Triplum [533] Agmina candencia und in der bisher leider nur aus Theoretiker-Zitaten bekannten Fassung mit dem Triplum [534] Agmina fidelium Katarine.

Und nun die Motetten mit den vulgärsprachlichen Texten.

Hier tritt uns zunächst eine französische Fassung in der Hs. Wolfenbüttel, Helmst. 1099, fol. 134r° (vgl. Rep. I, 178) entgegen. Leider ist der Anfang der Motette in

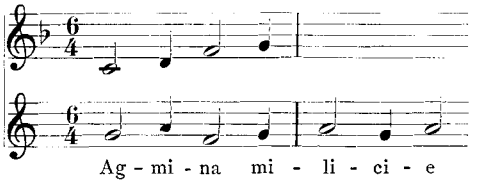
[1] Vgl. Aubry u. Gastoué, Recherches sur les „Tenors" latins, Paris 1907, S. 14, Nr. 96.

dieſer Hſ. durch Herausreißen des urſprünglich wohl mit einer Miniatur oder bunten Initiale verſehenen Blattes verloren.

Der Mittelſtimme der alten konduktusartigen Form wird der franzöſiſche Text [535] „Quant froidure trait a fin“ untergelegt. Wir kennen dieſen Text aus einer weiteren, auch verloren gegangenen Hſ., die unter dem Namen „Manuscrit La Clayette“ in der Literatur bekannt iſt, deren Textabſchrift die Pariſer Arſenalbibliothek als Hſ. 6361 beſitzt. In der La Clayette-Hſ.[1] kommt zu dem franzöſiſchen Motetus [535] „Quant froidure trait a fin“ noch ein franzöſiſches Triplum [536] De la virge Katerine chanterai hinzu, das metriſch mit dem Triplum der Bamberger Hſ. Agmina milicie candencia übereinſtimmt, deshalb wohl auch deſſen Melodie beſaß (vgl. Rep. I, 413).

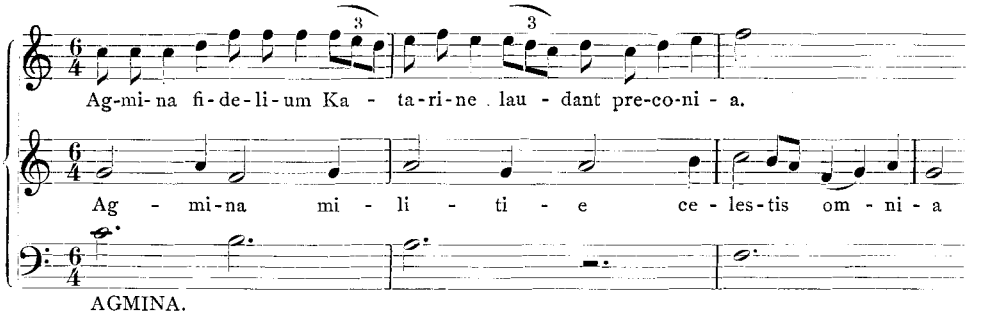
Das zweiſtrophige anonyme Troubadourlied, Grundriß 461, 146 oder als Motetus [537] L'autr'ier cuidai aver druda aus der Hſ. Paris, Bibl. nat. fr. 844, fol. 199r° führt uns auf provenzaliſches Sprachgebiet. Auf dem Rand des St. Victor-Melismas in der Hſ. Paris, Bibl. nat. lat. 15139, fol. 292v° iſt in ſchwacher Schrift zu leſen: „L'autr'ier cuidai avoir“, alſo der Anfang des provenzaliſchen Liedes, das die Melodie des Melismas übernommen hat. Damit wäre dieſer Kreis, der uns über nicht weniger als elf verſchiedene Hſſ. geführt hat, geſchloſſen.

Es ſoll nicht unerwähnt bleiben, daß die Motette [532] — nach Mitteilung von Herrn Prof. Ludwig — als Fragment in der engliſchen Hſ. in Cambridge, Trinity College O. 2. 1 vorhanden iſt. Der Tenor fehlt in dem Bruchſtück ganz und nur ein Syſtem des Triplum und des Motetus iſt noch erhalten, das jedoch kaum lesbar iſt. Immerhin iſt vom Anfang noch folgendes zu erkennen:



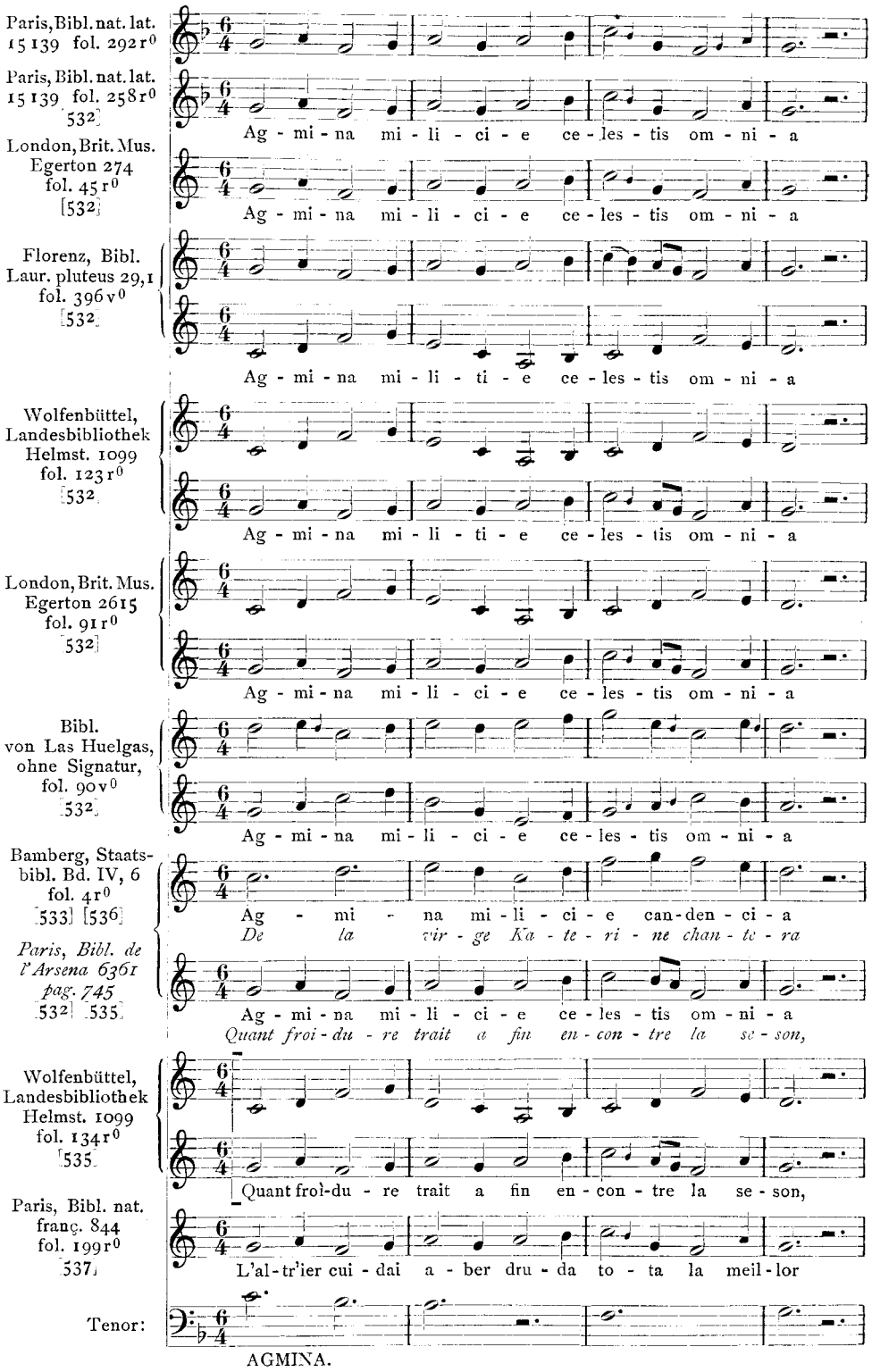
woraus hervorgeht, daß die Motette mit der Hauptfaſſung übereinſtimmt.

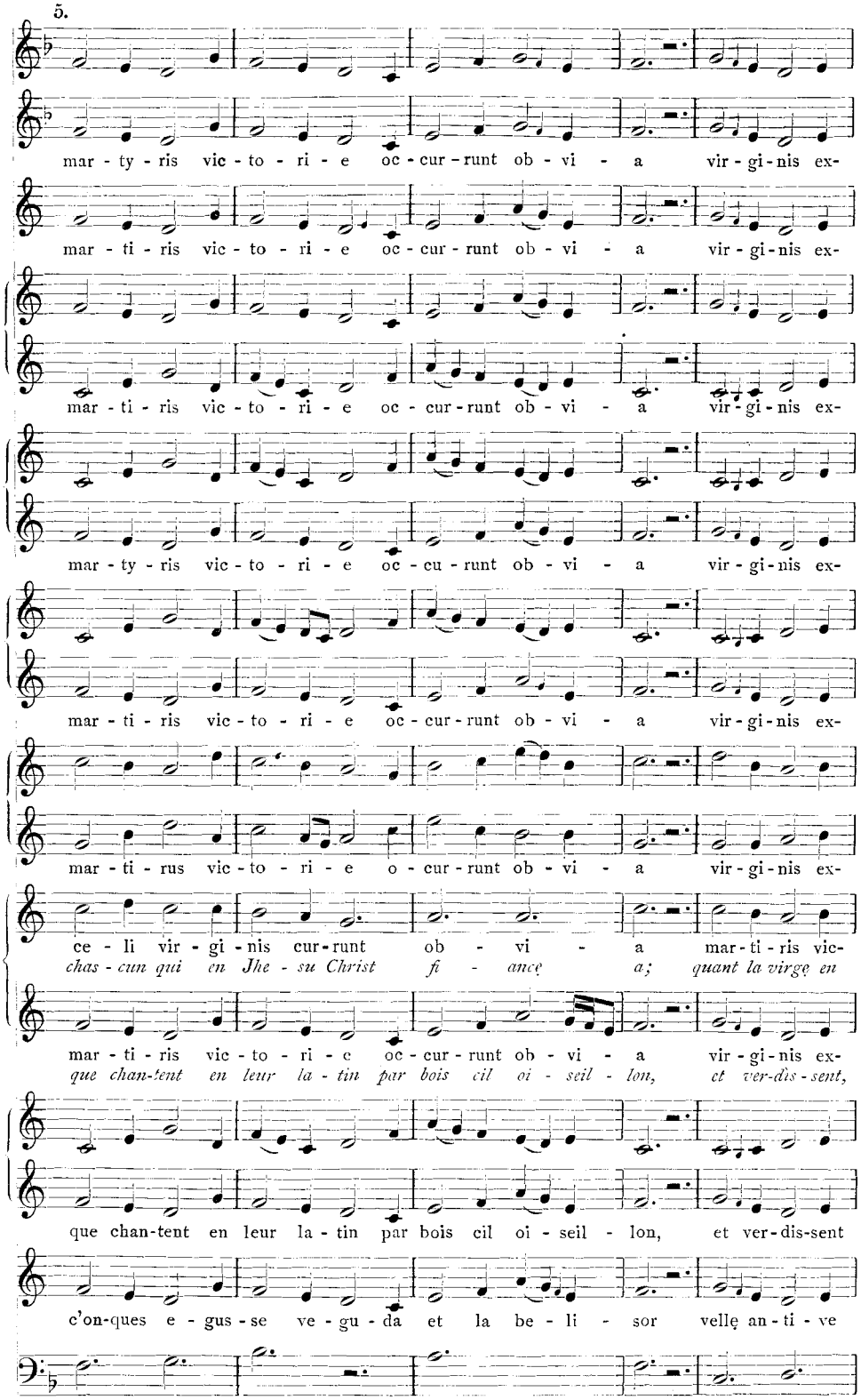
Eine ebenfalls nur fragmentariſch bekannte jüngere, im Triplum [534] abweichende Faſſung lernen wir auch aus den Theoretikern kennen; ſowohl Odington als auch Handlo zitieren ſie als Beiſpiel (vgl. Couſſemaker, Script. I, S. 248 u. 402); ſie lautet:



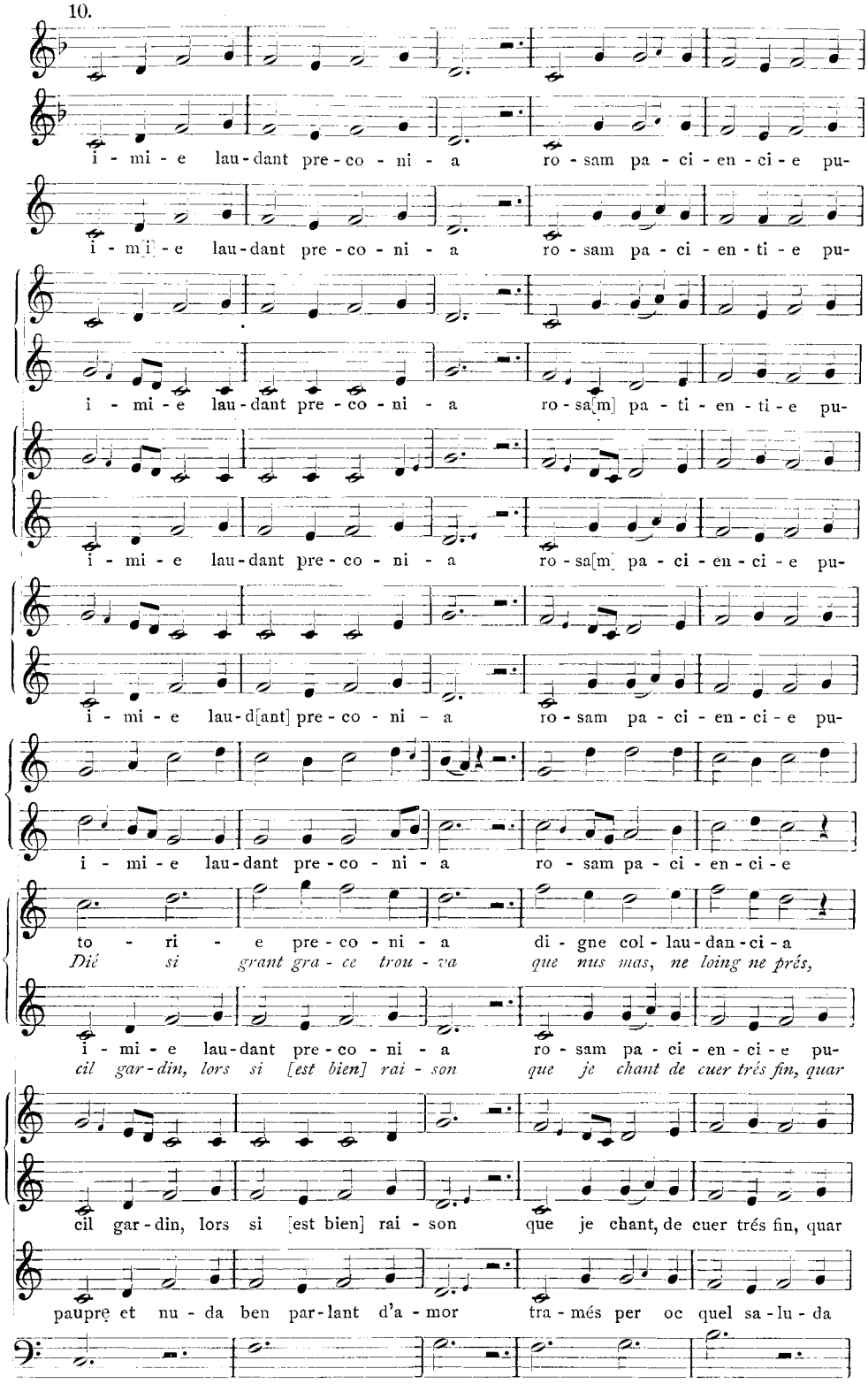
Die Motette lautet:

[1] Raynaud, Recueil de Motets français, Paris 1863, Bd. II, S. 40 ff.

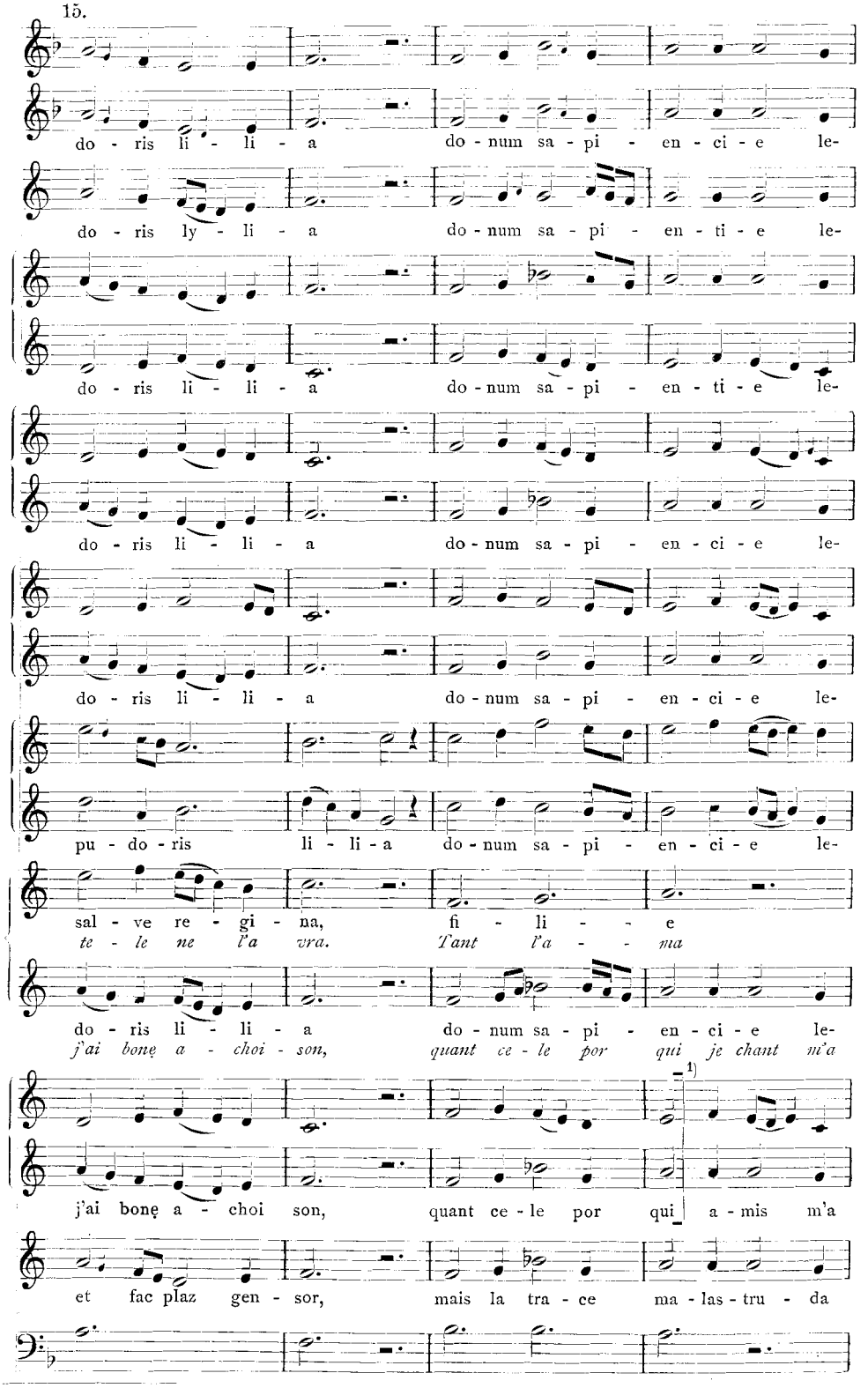

Paris, Bibl. nat. lat. 15139 fol. 292r0
Paris, Bibl. nat. lat. 15139 fol. 258r0 532
Ag - mi - na mi - li - ci - e ce - les - tis om - ni - a
London, Brit. Mus. Egerton 274 fol. 45r0 [532]
Ag - mi - na mi - li - ci - e ce - les - tis om - ni - a
Florenz, Bibl. Laur. pluteus 29,1 fol. 396v0 [532]
Ag - mi - na mi - li - ti - e ce - les - tis om - ni - a
Wolfenbüttel, Landesbibliothek Helmst. 1099 fol. 123r0 [532]
Ag - mi - na mi - li - ti - e ce - les - tis om - ni - a
London, Brit. Mus. Egerton 2615 fol. 91r0 [532]
Ag - mi - na mi - li - ci - e ce - les - tis om - ni - a
Bibl. von Las Huelgas, ohne Signatur, fol. 90v0 [532]
Ag - mi - na mi - li - ci - e ce - les - tis om - ni - a
Bamberg, Staatsbibl. Bd. IV, 6 fol. 4r0 [533] [536]
Ag - mi - na mi - li - ci - e can - den - ci - a
De la vir - ge Ka - te - ri - ne chan - te - ra
Paris, Bibl. de l'Arsena 6361 pag. 745 [532] [535]
Ag - mi - na mi - li - ci - e ce - les - tis om - ni - a
Quant froi - du - re trait a fin en - con - tre la se - son,
Wolfenbüttel, Landesbibliothek Helmst. 1099 fol. 134r0 [535]
Quant froi-du - re trait a fin en - con - tre la se - son,
Paris, Bibl. nat. franç. 844 fol. 199r0 [537]
L'al - tr'ier cui - dai a - ber dru - da to - ta la meil - lor
Tenor:
AGMINA.


5.
mar - ty - ris vic - to - ri - e oc - cur - runt ob - vi - a vir - gi - nis ex-
mar - ti - ris vic - to - ri - e oc - cur - runt ob - vi - a vir - gi - nis ex-
mar - ti - ris vic - to - ri - e oc - cur - runt ob - vi - a vir - gi - nis ex-
mar - ty - ris vic - to - ri - e oc - cu - runt ob - vi - a vir - gi - nis ex-
mar - ti - ris vic - to - ri - e oc - cur - runt ob - vi - a vir - gi - nis ex-
mar - ti - rus vic - to - ri - e o - cur - runt ob - vi - a vir - gi - nis ex-
ce - li vir - gi - nis cur - runt ob - vi - a mar - ti - ris vic-
chas - cun qui en Jhe - su Christ fi - ance a; quant la virge en
mar - ti - ris vic - to - ri - e oc - cur - runt ob - vi - a vir - gi - nis ex-
que chan-tent en leur la - tin par bois cil oi - seil - lon, et ver-dis-sent,
que chan-tent en leur la - tin par bois cil oi - seil - lon, et ver-dis-sent
c'on-ques e - gus - se ve - gu - da et la be - li - sor velle an - ti - ve

10.

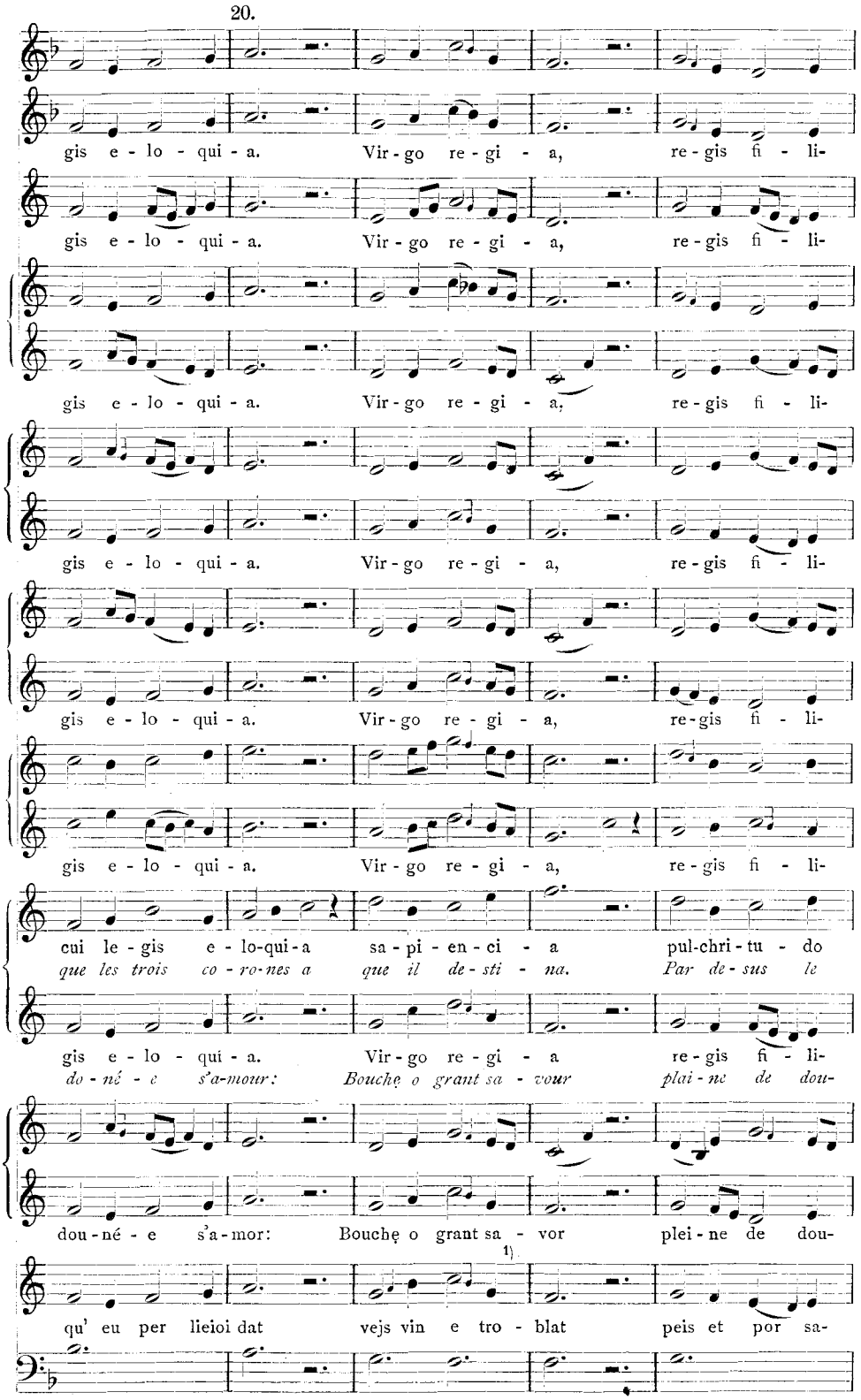

i - mi - e lau - dant pre - co - ni - a ro - sam pa - ci - en - ci - e pu-
i - mi - e lau - dant pre - co - ni - a ro - sam pa - ci - en - ti - e pu-
i - mi - e lau - dant pre - co - ni - a ro - sa[m] pa - ti - en - ti - e pu-
i - mi - e lau - dant pre - co - ni - a ro - sa[m] pa - ci - en - ci - e pu-
i - mi - e lau - d[ant] pre - co - ni - a ro - sam pa - ci - en - ci - e pu-
i - mi - e lau - dant pre - co - ni - a ro - sam pa - ci - en - ci - e
to - ri - e pre - co - ni - a di - gne col - lau - dan - ci - a
Dié si grant gra - ce trou - va que nus mas, ne loing ne prés,
i - mi - e lau - dant pre - co - ni - a ro - sam pa - ci - en - ci - e pu-
cil gar - din, lors si [est bien] rai - son que je chant de cuer trés fin, quar
cil gar - din, lors si [est bien] rai - son que je chant, de cuer trés fin, quar
paupre et nu - da ben par - lant d'a - mor tra - més per oc quel sa - lu - da

15.

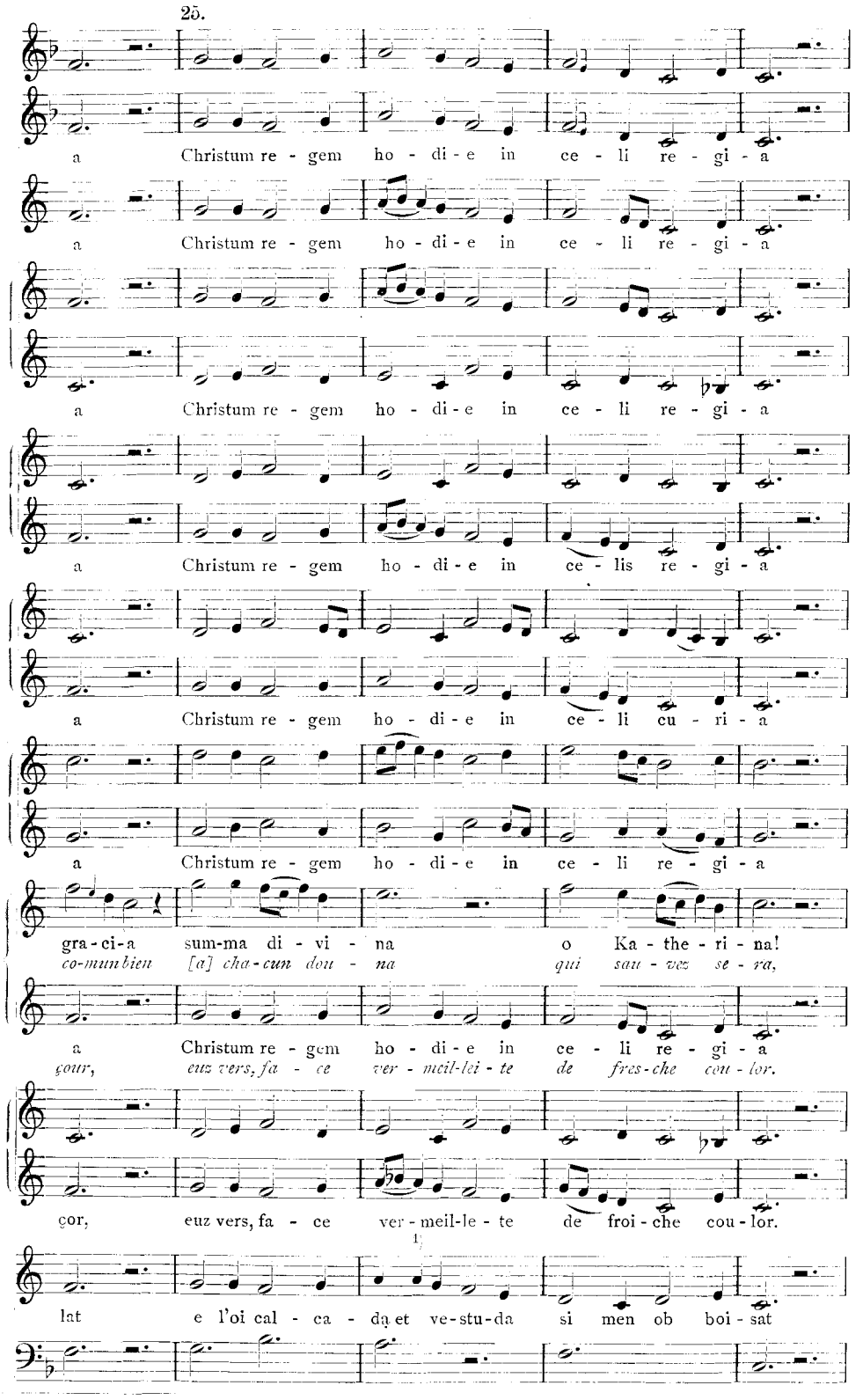


[1]) Bis hier fehlt die Motette in der Hs.

20.

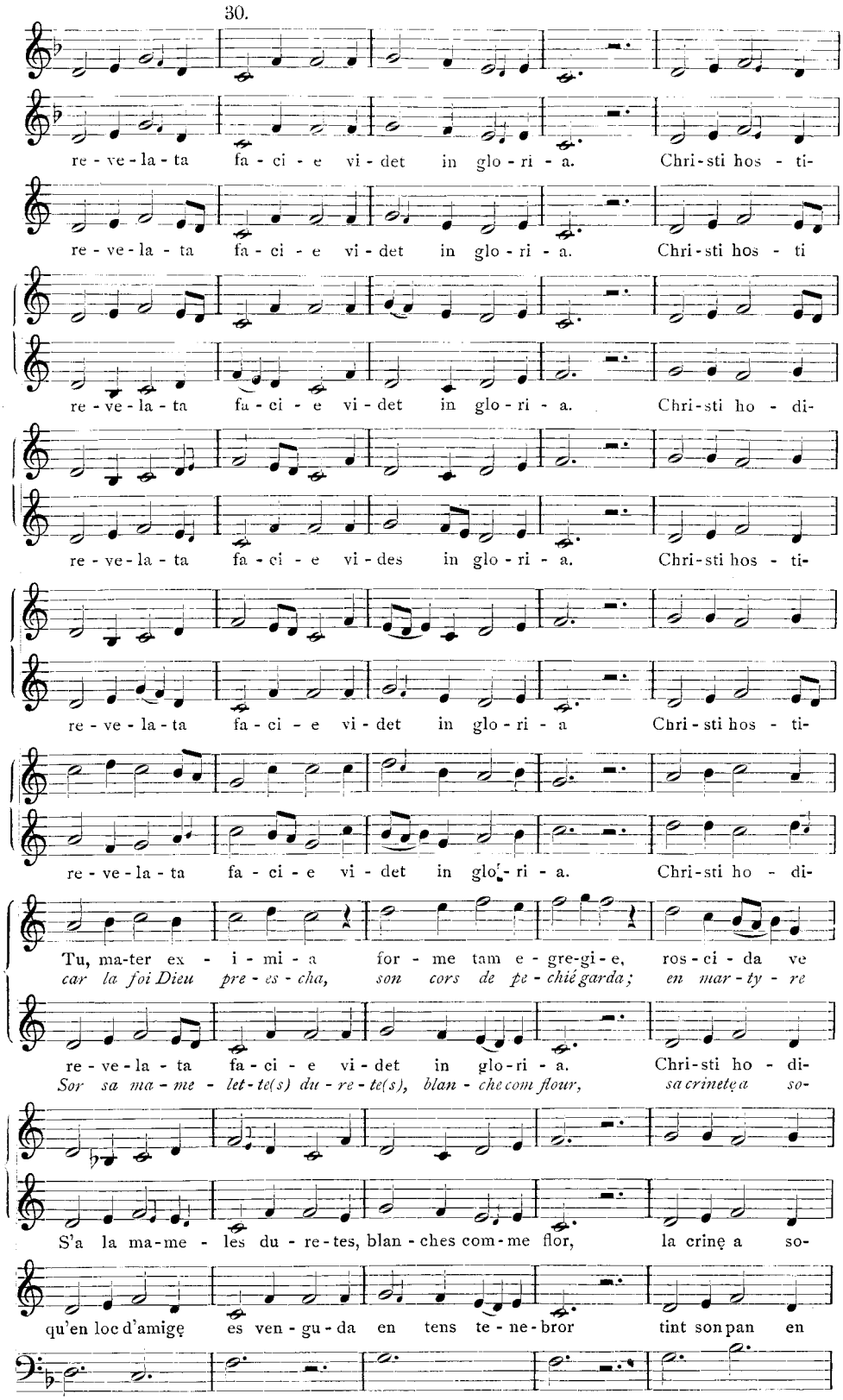


1) Von hier ab lieſt die Hſ. einen Ton höher.

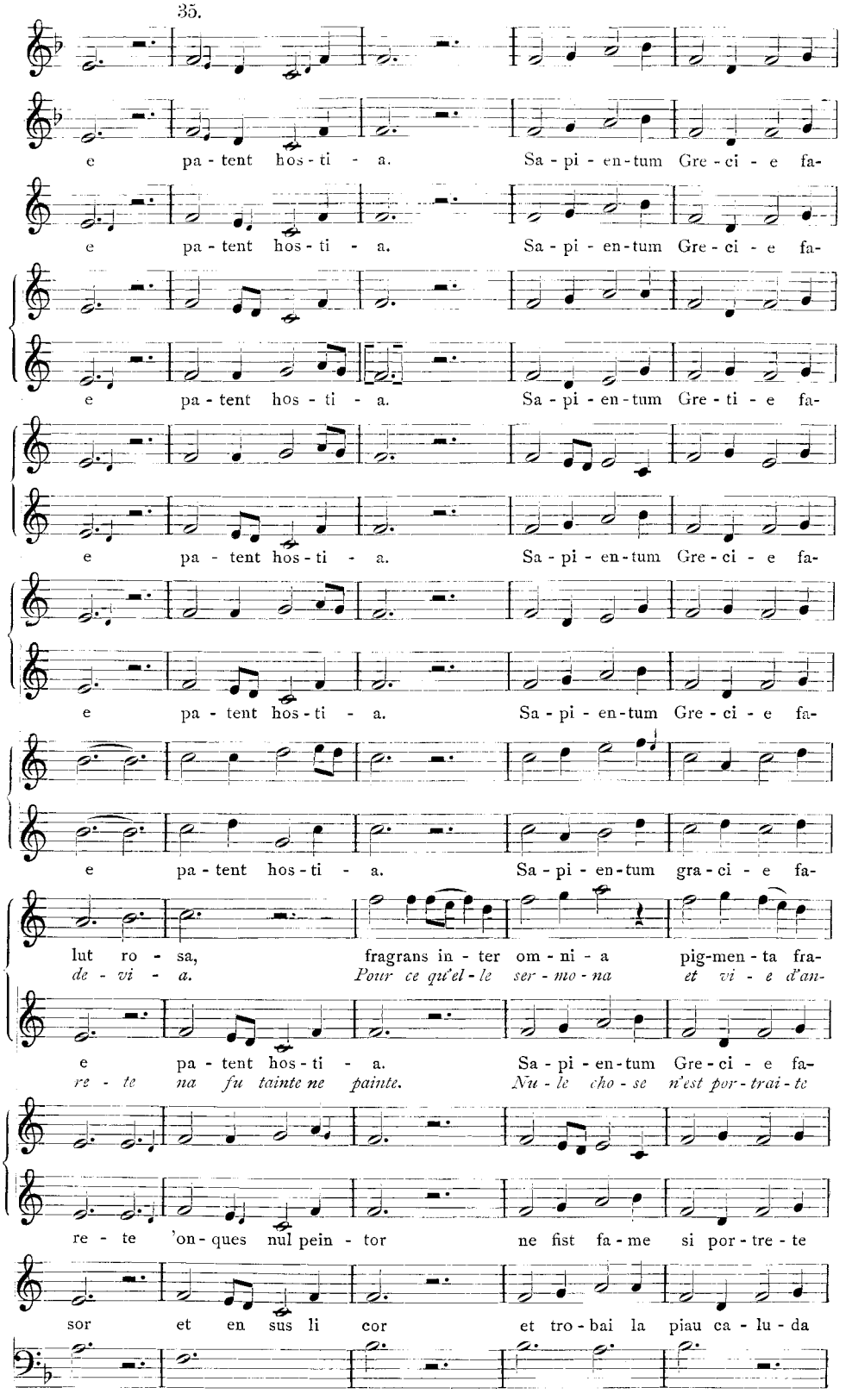


[1]) Bis hier lieſt die Hſ. einen Ton höher.

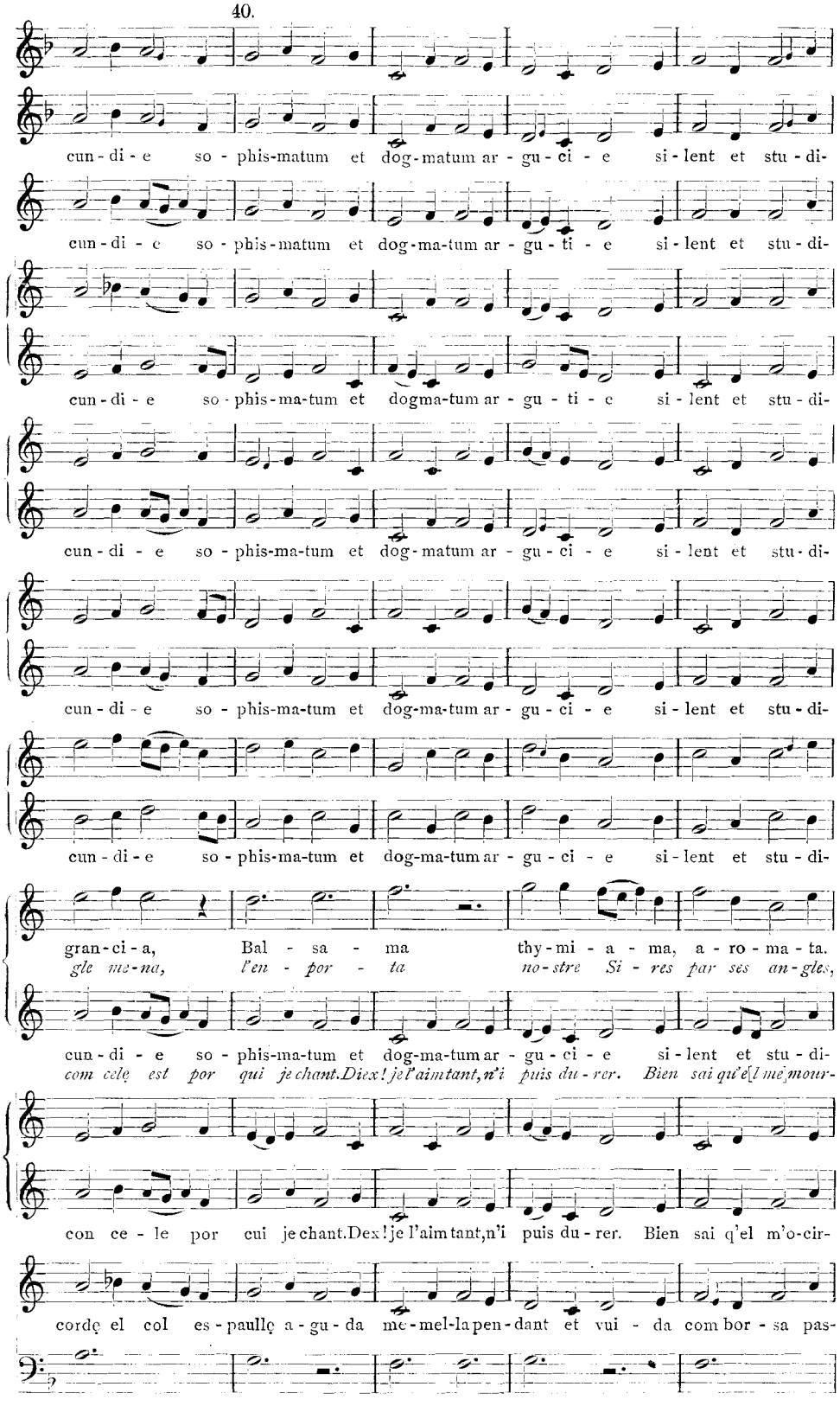
30.


re - ve - la - ta fa - ci - e vi - det in glo - ri - a. Chri - sti hos - ti-
re - ve - la - ta fa - ci - e vi - det in glo - ri - a. Chri - sti hos - ti
re - ve - la - ta fa - ci - e vi - det in glo - ri - a. Chri - sti ho - di-
re - ve - la - ta fa - ci - e vi - des in glo - ri - a. Chri - sti hos - ti-
re - ve - la - ta fa - ci - e vi - det in glo - ri - a Chri - sti hos - ti-
re - ve - la - ta fa - ci - e vi - det in glo - ri - a. Chri - sti ho - di-
Tu, ma-ter ex - i - mi - a for - me tam e - gre-gi - e, ros - ci - da ve
car la foi Dieu pre - es - cha, son cors de pe - chié garda; en mar - ty - re
re - ve - la - ta fa - ci - e vi - det in glo - ri - a. Chri - sti ho - di-
Sor sa ma - me - let - te(s) du - re - te(s), blan - che com flour, sa crinetę a so-
S'a la ma-me - les du - re - tes, blan - ches com - me flor, la crinę a so-
qu'en loc d'amigę es ven - gu - da en tens te - ne - bror tint son pan en

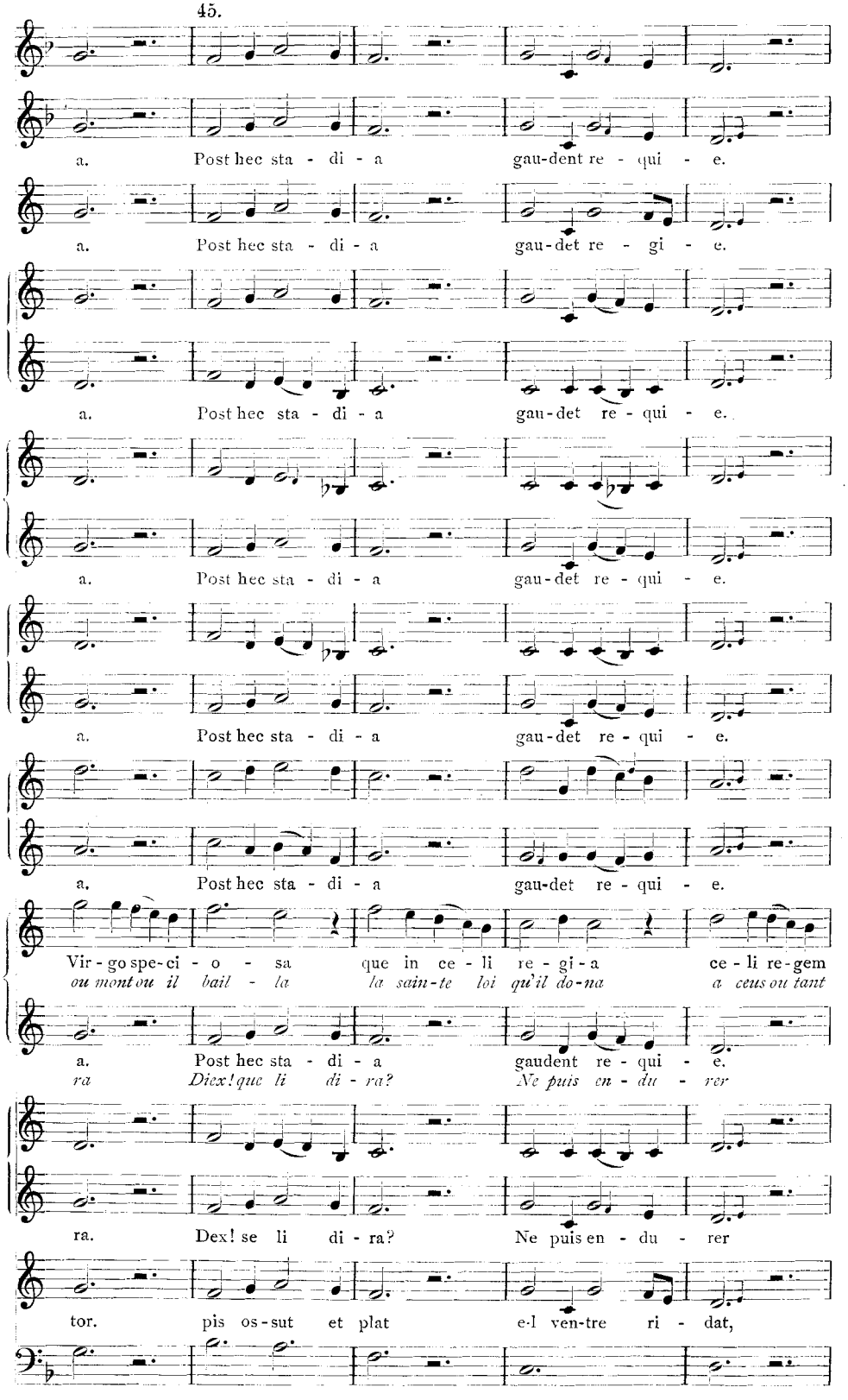
35.


e pa - tent hos - ti - a. Sa - pi - en - tum Gre - ci - e fa-
e pa - tent hos - ti - a. Sa - pi - en - tum Gre - ci - e fa-
e pa - tent hos - ti - a. Sa - pi - en - tum Gre - ti - e fa-
e pa - tent hos - ti - a. Sa - pi - en - tum Gre - ci - e fa-
e pa - tent hos - ti - a. Sa - pi - en - tum Gre - ci - e fa-
e pa - tent hos - ti - a. Sa - pi - en - tum gra - ci - e fa-
lut ro - sa, fragrans in - ter om - ni - a pig-men - ta fra-
de - vi - a. Pour ce qu'el - le ser - mo - na et vi - e d'an-
e pa - tent hos - ti - a. Sa - pi - en - tum Gre - ci - e fa-
re - te na fu tainte ne painte. Nu - le cho - se n'est por - trai - te
re - te 'on - ques nul pein - tor ne fist fa - me si por - tre - te
sor et en sus li cor et tro - bai la piau ca - lu - da

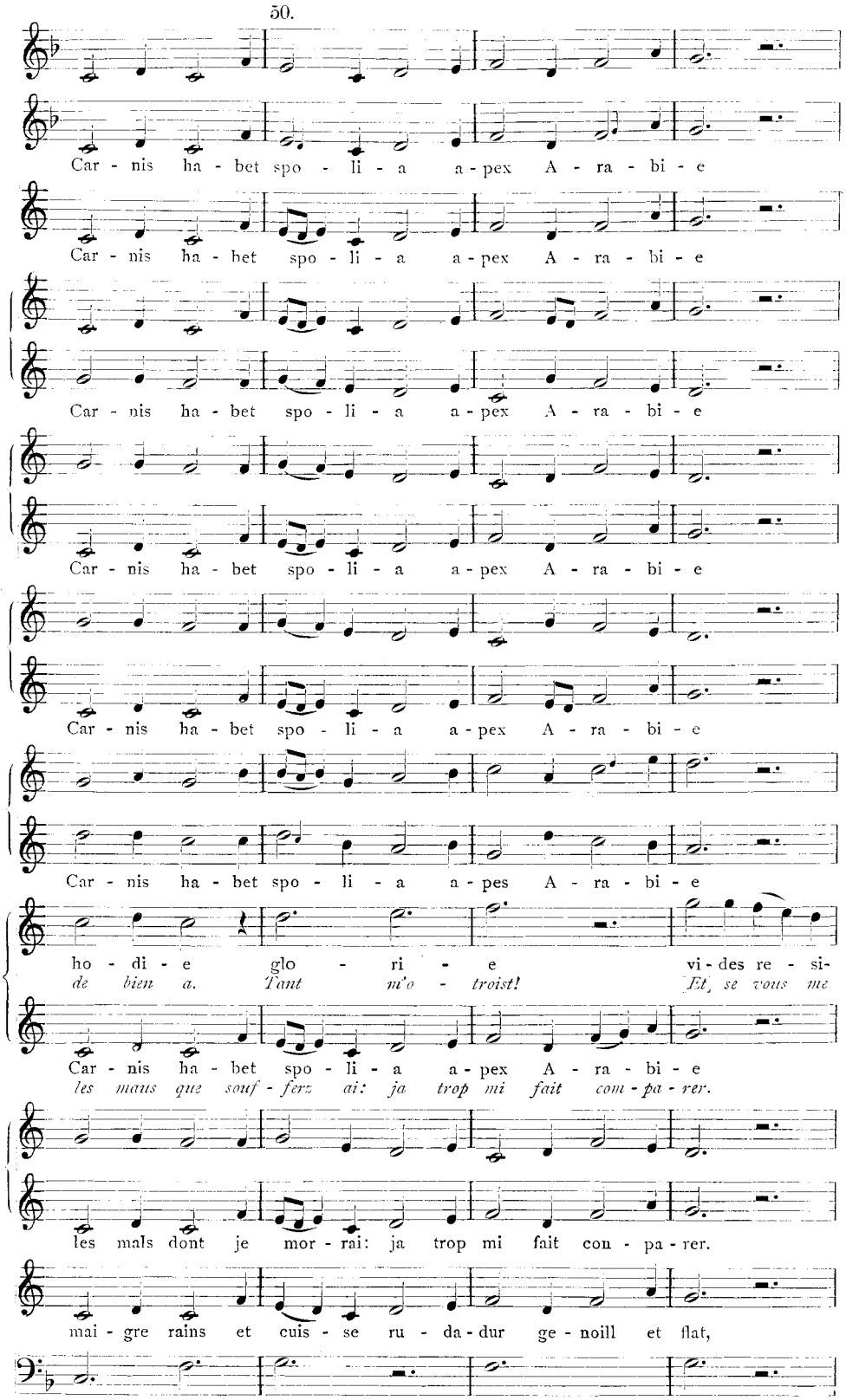
40.


cun - di - e so - phis-matum et dog-matum ar - gu - ci - e si - lent et stu - di-
cun - di - e so - phis - ma-tum et dog-ma-tum ar - gu - ti - e si - lent et stu - di-
cun - di - e so - phis-ma-tum et dogma-tum ar - gu - ti - e si - lent et stu - di-
cun - di - e so - phis-ma-tum et dog - matum ar - gu - ci - e si - lent et stu - di-
cun - di - e so - phis-ma-tum et dog-ma-tum ar - gu - ci - e si - lent et stu - di-
cun - di - e so - phis-ma-tum et dog-ma-tum ar - gu - ci - e si - lent et stu - di-
gran - ci - a, Bal - sa - ma thy - mi - a - ma, a - ro - ma - ta.
gle me-na, l'en - por - ta no-stre Si - res par ses an-gles,
cun - di - e so - phis-ma-tum et dog-ma-tum ar - gu - ci - e si - lent et stu - di-
com cele est por qui je chant. Diex! je l'aim tant, n'i puis du - rer. Bien sai qu'el m'o-cir-
con ce - le por cui je chant. Dex! je l'aim tant, n'i puis du - rer. Bien sai q'el m'o-cir-
cordę el col es - paullę a - gu - da me - mel-la pen - dant et vui - da com bor - sa pas-

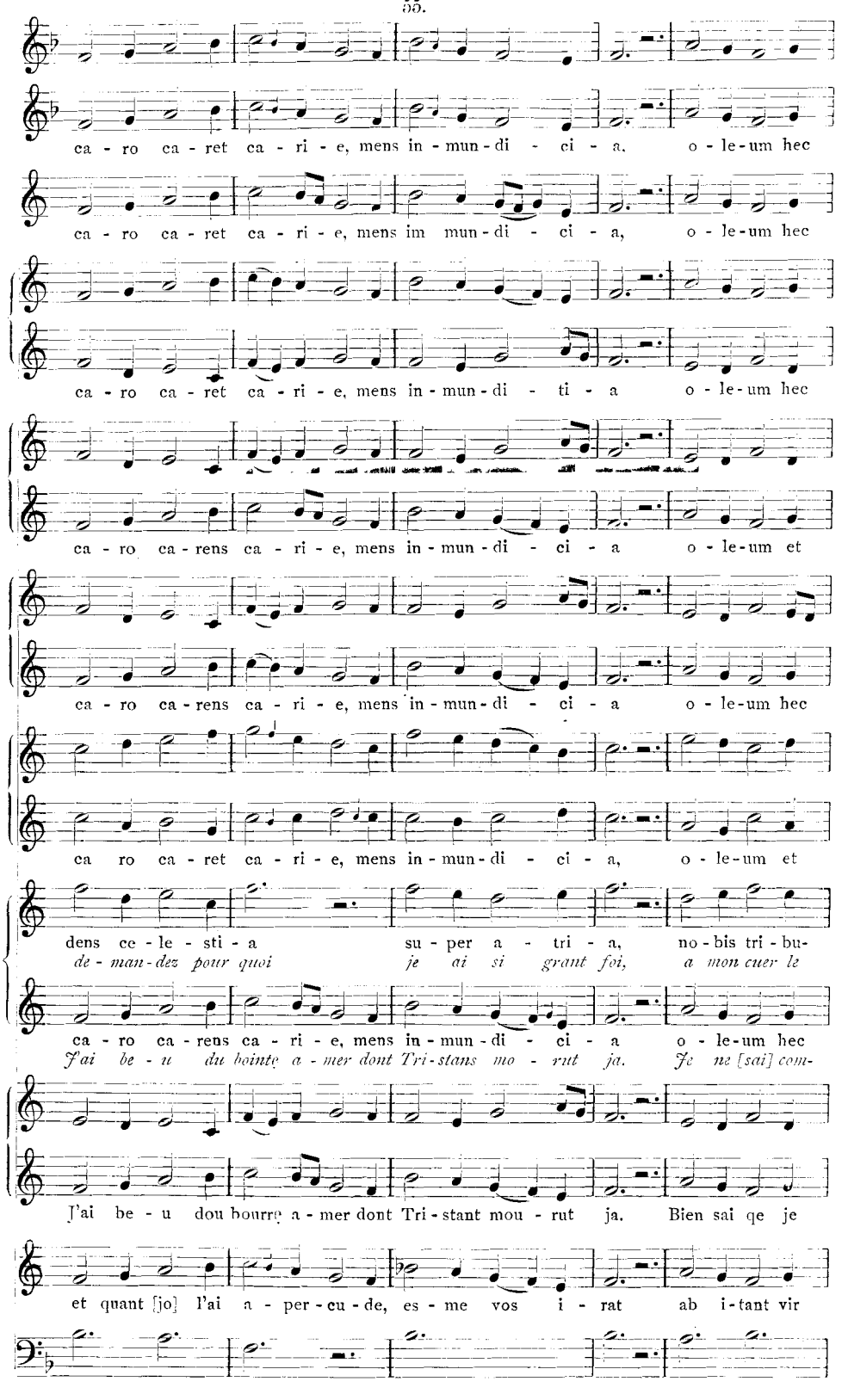
45.


a. Post hec sta - di - a gau-dent re - qui - e.
a. Post hec sta - di - a gau-det re - gi - e.
a. Post hec sta - di - a gau-det re - qui - e.
a. Post hec sta - di - a gau-det re - qui - e.
a. Post hec sta - di - a gau-det re - qui - e.
a. Post hec sta - di - a gau-det re - qui - e.
Vir - go spe-ci - o - sa que in ce - li re - gi - a ce - li re - gem
ou mont ou il bail - la la sain-te loi qu'il do-na a ceus ou tant
a. Post hec sta - di - a gaudent re - qui - e.
ra Diex! que li di - ra? Ne puis en - du - rer
ra. Dex! se li di - ra? Ne puis en - du - rer
tor. pis os-sut et plat e-l ven-tre ri - dat,

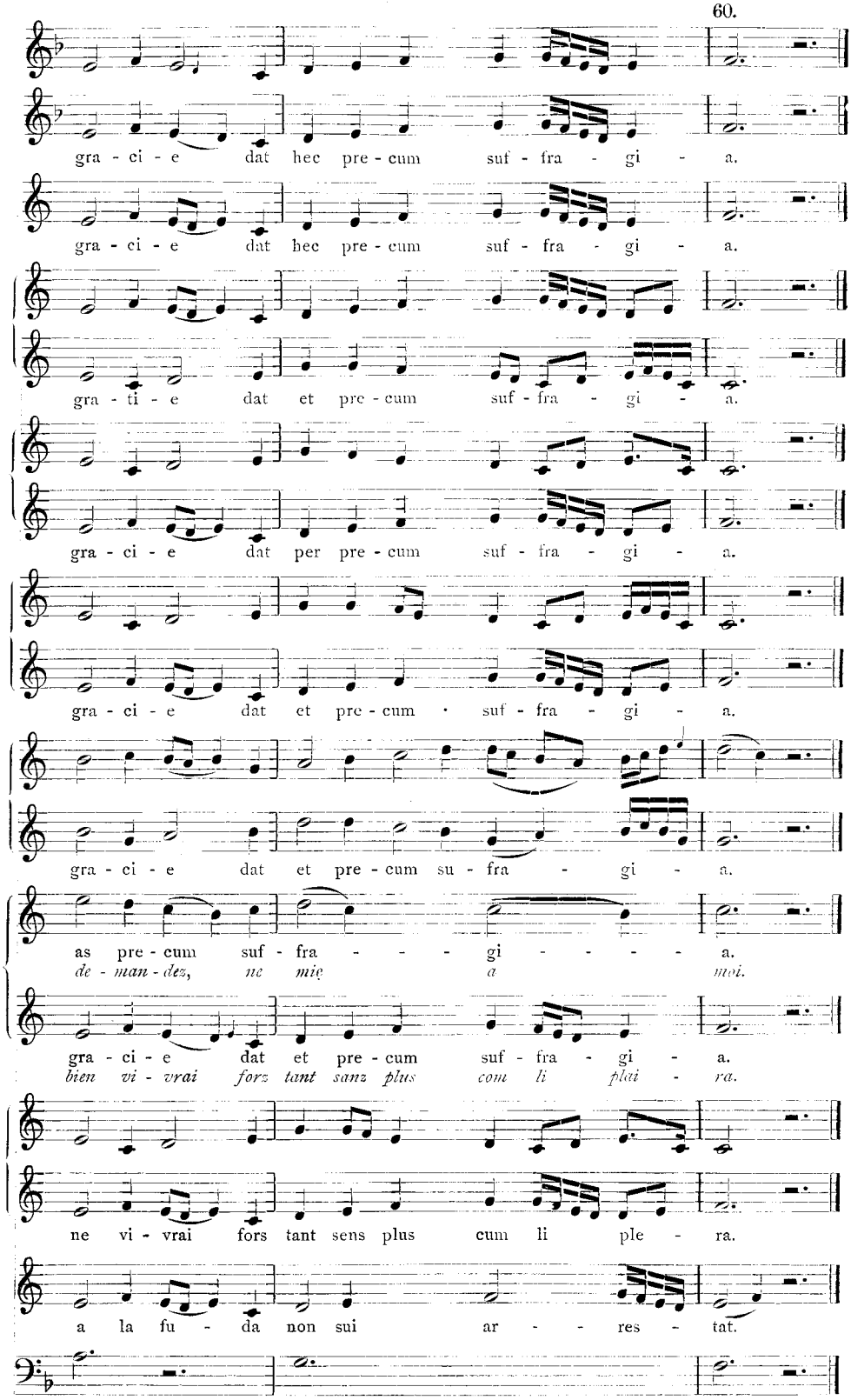
50.


Car - nis ha - bet spo - li - a a - pex A - ra - bi - e
Car - nis ha - bet spo - li - a a - pex A - ra - bi - e
Car - nis ha - bet spo - li - a a - pex A - ra - bi - e
Car - nis ha - bet spo - li - a a - pex A - ra - bi - e
Car - nis ha - bet spo - li - a a - pex A - ra - bi - e
Car - nis ha - bet spo - li - a a - pes A - ra - bi - e
ho - di - e glo - ri - e vi - des re - si-
de bien a. Tant m'o - troist! Et, se vous me
Car - nis ha - bet spo - li - a a - pex A - ra - bi - e
les maus que souf - ferz ai: ja trop mi fait com - pa - rer.
les mals dont je mor - rai: ja trop mi fait con - pa - rer.
mai - gre rains et cuis - se ru - da - dur ge - noill et flat,

55.


ca - ro ca - ret ca - ri - e, mens in - mun - di - ci - a, o - le - um hec
ca - ro ca - ret ca - ri - e, mens im mun - di - ci - a, o - le - um hec
ca - ro ca - ret ca - ri - e, mens in - mun - di - ti - a o - le - um hec
ca - ro ca - rens ca - ri - e, mens in - mun - di - ci - a o - le - um et
ca - ro ca - rens ca - ri - e, mens in - mun - di - ci - a o - le - um hec
ca ro ca - ret ca - ri - e, mens in - mun - di - ci - a, o - le - um et
dens ce - le - sti - a su - per a - tri - a, no - bis tri - bu-
de - man - dez pour quoi je ai si grant foi, a mon cuer le
ca - ro ca - rens ca - ri - e, mens in - mun - di - ci - a o - le - um hec
J'ai be - u du bointe a - mer dont Tri - stans mo - rut ja. Je ne [sai] com-
J'ai be - u dou bourre a - mer dont Tri - stant mou - rut ja. Bien sai qe je
et quant [jo] l'ai a - per - cu - de, es - me vos i - rat ab i - tant vir

60.



Schluß folgt.

Zur Ästhetik der Vokalmusik

Von

Gerhard v. Keußler, Stuttgart

Jung, morgenjung wähnt sich ein Stolz unserer Tage: den Begriff der ‚Ganzheit' entdeckt zu haben. Es gebe nur: ein Leben des Ganzen, einen Tod des Ganzen, eine Krankheit des Ganzen. Die Sätze des Klinikers werden vorschnell verallgemeinert. Der Kliniker war es, der uns lehrte, daß bei einer Nierenkrankheit nicht allein die Nierenzellen krank seien, sondern der ganze Mensch krank ist. Vom Ästhetiker aber werden neuerdings Formeln, Ganzheitsformeln erwartet. Nicht das Ohr allein höre Musik, sondern der ganze Mensch. Und einige apollinische Analyten erstatten wetteifrig Rechenschaft über die Steigbügel, in die ihnen beim Umsatteln Dionys hineinhalf und hilft. Auf ihrer Fahne steht heute der Satz: Nicht die Teile bilden das Ganze, sondern das Ganze bildet die Teile. Wie doppelzüngig leicht hat es da ein Werk der Vokalmusik, sich als eine Ganzheit zu bekunden, als eine körperhafte Einheit, gar als ein Ens sui generis.

Zum Methodenstreit. Keineswegs besteht ein ‚Überfluß an Mitteln', an Hilfsmitteln und Betrachtungsweisen, sondern — ziemlich umgekehrt — liegt oft ein ‚Mangel' vor, zunächst eine Mangelhaftigkeit im Umgang; es rächen sich allerhand Unfertigkeiten in der Handhabung der vermeintlich überschüssigen Mittel. Bald ist es eine Unsicherheit bei der Methodenwahl, bald hemmt uns ein ungenügendes Unterscheidungsvermögen, so wenn wir Analogie und Homologie verwechseln. Dann wieder zerklären wir uns selbst; die Einen beschuldigen die Methode als solche, und haben doch in eigener Person gewählt, falsch gewählt, ihrer Begabung Ungelegenes gewählt; Andere aber verweilen mißbräuchlich bei der Lupe, die nun einmal fürs Auge und nicht fürs Ohr erfunden ist. Mitunter wird eine Methode in Bausch und Bogen verketzert, weil einzelne Ergebnisse mißraten sind. So wurde die analytische Methode insgesamt wegen ihrer Ausartungen und Tonklaubereien verlacht, und man bespöttelte die Experimentalästhetik unter Hinweis auf einige quacksalbernde Medien. Doch diese und viele andere Fehlschlüsse sind so wohlfeil, daß man sich bei ihnen nicht weiter aufzuhalten braucht. Und erst zum Schluß werden wir jener standhaften Werte zu gedenken haben, die aus der analytisch zergliedernden Methodik stammen und sich neben den verschiedenen Betrachtungsweisen der Ganzheit unentfernbar behaupten, immer behaupten werden; auch für eine Ästhetik der Vokalmusik. —

Niemand kann das Vorhandensein des ‚Ganzen' leugnen; doch bleibt zu bedenken, daß jedwedes Ganze bloß an den Abhängigkeiten der Teile voneinander sich untersuchen läßt; daß jedwedes Ganze als Einheit nur in unserem Bewußtsein besteht. Noch immer hält sich, trotz aller Angriffe und Einschränkungen, der Satz Virchows: daß in keinem Körper ein einfacher anatomischer Mittelpunkt sich je nachweisen lasse, von dem aus die Tätigkeiten des Körpers in einer erkennbaren Weise geleitet werden. Gleichwohl: mit welchem Recht soll uns hier der Naturforscher ins Wort fallen?

Da ich das Glück hatte, während der 8 Jahre zwischen Gymnasium und Konservatorium, als Biolog längere Zeit Assistent bei Edmund Russow zu sein, und da es sich späterhin so fügte, daß ich als Musiker meine Opern und Ora-

torien selbst einüben konnte, so glaube ich heute, mehrere meiner Erfahrungen für einen Beitrag zur Ästhetik verwerten zu sollen, zur Ästhetik der Vokalmusik. — Die wissenschaftlichen Fragen nach dem Begriff des Lebens pflegte Russow mit Delusionen der Wißbegier zu beginnen; und zwar mit Demaskierungen der Nominaldefinition in Dingen der sogenannten Weltanschauungen. Wer mit der Einführung von Begriffen wie Kraft, Stoff, Atom und dergleichen einen Urgrund erklärt zu haben vorgibt, vergißt, daß man ein Objekt, das Unbekannte, keineswegs erklärt hat, wenn man es auf ein anderes Unbekanntes — nämlich Kraft, Stoff, Atom — zurückführt. Gern behandelte diesen Gedanken späterhin Max Verworn. Indessen erblickte Russow die Umschaltung unserer entwicklungsgeschichtlichen Denkweise nicht in der Erregung der Gemüter durch Darwin um 1860, sondern bei der Generation zuvor, in der Ekstase Goethes von 1830, als die tiefe Einsicht Saint Hilaires es dem Weimarer Nestor angetan hatte, aufgegangen wie das Frühlicht eines kommenden Zeitalters naturphilosophischer Erkenntnis. Und im Spektrum dieser Morgensonne pflegte der Biolog Edmund Russow Lösbares und Unlösbares, die Weite wie die Enge unserer menschlichen Vorstellung zu betrachten und zog nicht selten Plotin zu Rate. — Solchen Geistes in exakt begründender Umschau, wirkt heute, erzieherisch genial, der Anatom Wilhelm Lubosch.

Schon wiederholt hatte ich Gelegenheit, darauf zu verweisen, daß wir den Grundplan unserer Musikschulen um ein vertiefendes Lehrfach bereichern müssen; um ein Fach, aus dem wir eine gedeihliche Nahrung und schlagfertige Ausrüstung für den Werktag unserer künstlerischen Urteilskraft und Ästhetik zu gewinnen haben. Dieses Fach ist die Biologie. So wenig es nun am Platz wäre, bei den Hauptfragen dieses augenblicklichen Vorderthemas stehen zu bleiben — Inhalt, Umfang und Betrieb des Lehrstoffs der Biologie in der Musikschule —, so empfiehlt es sich doch, an einem nächstliegenden Beispiel, an der Frage nach dem ‚Wesen der Vokalmusik', die fundamentale Nutzbarkeit einer biologisch-ästhetischen Betrachtungsweise darzulegen.

In jeder musikalischen Formenlehre wie in jedem Handbuch der Poetik stoßen wir auf Worte wie „Organismus des Kunstwerks", „organische Gliederung", „organische Verschmelzung — sic — von Wort und Ton". Den Ausdruck ‚Composition' — den Vergleich des künstlerischen Schaffens mit Kochen und Tiegeln — will man längst, seit Goethes Entrüstung, in den Hintergrund gestellt sehen, und betrachtet als höchste Anerkennung eines Kunstwerkes den Zuspruch ‚persönlich belebt'. Zwar nur bedächtig werden von diesem und jenem Werk die geheimnisdunklen ‚Latenzen' und ‚Immanenzen' beurkundet, und nur schüchtern läßt sich hier und da ein ‚implicite' als Keimling buchen. Umso aufdringlicher aber — und zumeist falsch — werden „Analogien" vorgelegt. Und was für Vorschriften mußten die Begriffe ‚Erlebnis' und ‚Synthese' bereits hinnehmen! — Von latenten Kräften sollte der Ästhetiker erst sprechen, wenn er die verschiedenen Gattungen auseinanderzuhalten gelernt hat, wenn er vollbewußt unterscheidet, wie das in der Möglichkeit Vorhandene in die Wirklichkeit zu treten befähigt ist oder befähigt wird: ohne unser Zutun oder: nur mit unserem Zutun? potentiell oder virtuell! — Aus all dem Gebrauch und unbeanstandeten Mißbrauch dieser bunten Redewendungen erhellen drei Eingeständnisse. Man gibt zu, daß wir über das musikalische Geschehen, über die Vorgänge der Tonwirklichkeit nur mit außermusikalischen Vergleichsmitteln ästhetisieren können. Hierfür bevorzugen wir Bezeichnungen aus der Biologie, weil sie die wirksamsten Bilder liefern. Doch allzu duldsam begegnen wir dabei — ungestraft gestraft — ihrem geschäftigen Mißbrauch; wir begegnen ihm mit jenem Übermaß von Kurzsicht, daß wir, bei-

spielsweise, derart verschiedene Begriffe wie ‚unbelebt', ‚tot' und ‚scheintot' tagtäglich vermengen lassen.

> Nicht tot, sondern unbelebt, wie das ruhende Samenkorn, so schlummert manches vergessene Gregorianum und manches Volkslied in der einen oder anderen Truhe, um noch, dereinst auf einen polyphonen Keimboden gebracht, seine fortzeugende Lebenskraft als cantus firmus zu offenbaren; scheintot lag das Werk Bachs um 1800 darnieder, und inmitten unserer modischen Renaissance von Groß und Klein, von Riese und Knirps, halten wir offiziell noch mit der Beglaubigung zurück, daß Beethovens Oratorium „Christus am Ölberg" eine Totgeburt gewesen ist, während der archivarisch gewissenhafteste, doch biologisch unbegabteste Ecorcheville glaubte, daß seine unglücklichen Casseler Ephemeren als scheintot begraben worden wären. Durch Max Verworn wurden wir unterrichtet, daß Tod und Leben in einem Organismus gleichzeitig vorhanden sein können, insofern der Organismus normalerweise nicht schlagartig in allen seinen Teilen zugleich stirbt. Das können wir Musiker heute an vielen kirchlichen Vokalwerken des achtzehnten Jahrhunderts nachweisen; wer Pergolesis Offertorien kennt, findet in ihnen schreiende Belege. Wo aber, in Fragen geforderter Wiederbelebung, die Kunst und die Wissenschaft für einander zu wirken haben; wo die Ästhetik als Ganzheit sich in Wechselbeziehungen zu einer Kunst als Ganzheit setzt, etwa die Musikästhetik zur Praxis der Frührenaissance, wie sie neu — intuitiv erlesen und diskursiv begründet — zuerst von Arnold Schering überzeugend dargelegt wurde, da darf man der frohen Botschaft nicht aus pharisäischem Methodenpartikularismus entgegenarbeiten. Da darf nicht der Fehler wiederholt werden, den einst — auf naturwissenschaftlichem Gebiet — die Gegner Saint Hilaires begangen haben. Mit der geschichtlichen Methode kommt man hier bei unserer Frührenaissance nicht aus. Es gibt auch die Möglichkeit einer Musikbiologie, einer wirksamen Mitarbeit des Naturforschers, des berufenen Kenners der allgemeinen Lebensprinzipien.

Freilich hat der Ästhetiker sogar mit einer botmäßigsten und reichlichsten Entlehnung biologischer Decknamen nichts gewonnen, nichts für seine Wissenschaft. Das erste wenn nicht einzige Hindernis vor ausgiebigen und einträglichen Erörterungen über Dienst und Nutzen einer biologischen Betrachtungsweise liegt heute darin, daß nur ganz vereinzelt, nur mit dem regsam bestwilligen Kunstphilosophen verhandelt werden kann, soweit er eben nicht zu selbstgenügsam ist und nicht zu bequem, um eine ihm noch unerschlossene Propädeutik — zunächst für sich selbst — zu erschließen, und um dann von neuem seine ästhetischen Cameralien vorzunehmen.

Heute eine Ästhetik der Vokalmusik schreiben wollen, heißt zuvörderst: die wesentlichen Leistungen der Biologie wissenschaftlich kennen gelernt haben. Und erst nach einer gegenseitig eingänglichen Prüfung zwischen Kunstphilosoph und Biolog kommt es zur Erholung, in der man gemeinsam die unerläßlichen ‚Beispiele' herausstellt. So — neben dem allbekannten Vokalpart von Beethovens Neunter Symphonie — die nicht allgemein bekannten, genetisch interessantesten Skizzen Beethovens zum Recitativ, in Wort und Ton, mit seiner immerzu geänderten Textierung. — Wie erklären beide Forscher — Musikphilosoph und Biolog — das vokalmusikalische Urprinzip, den Vertrag do ut des, ich gebe, auf daß du gebest? Und im einzelnen: die Tatsächlichkeit der Polyphonie und die zahlreichen Lebenserscheinungen tonwirklicher Gebilde? Welches sind die biologischen Leitideen im Zellenstaat, und was ists um die kontrapunktische Nächstenliebe, eine Nächstenliebe aus Not? Unter welchen Voraussetzungen nimmt man Rücksichten auf Fremde?

Horaz sagt einmal: Wenn die Wand deines Nachbarn brennt, so handelt es sich auch um dich, um deine Sache — tua res agitur. Woher und wozu die beiden Grundelemente der Vokalmusik — Wort und Ton — in wechselseitiger Rücksichtnahme einander ablösen müssen; wann und wo das eine hinter das andere zurückzutreten hat, in den Hintergrund bis zur berechtigten Unklarheit, damit das Ganze klar vorrücke, — — das alles steht, gleich dem scheinheiligen Fugenaltruismus, unter dem Zeichen: tua res mea res. Und dieses Symbol ist älter als Horaz, älter als alle Vokalmusik und älter als das Menschengeschlecht; es ist so alt wie die Symbiose, wie der naturhaft geregelte Zusammentritt grundverschiedener Organismen zu gleichzeitiger Arbeit für ein gemeinsames Werk. Und wenn wir erst seit zwei Generationen — also lange nach der philosophischen Aufklärung — durch die Entdeckungen und Erspähungen von Famintzin, Schwendener, Bornet und anderen Forschern es wissen, daß der Flechtenkörper kein einheitlicher Thallus ist, sondern daß hier zwei grundverschiedene Organismen — Alge und Pilz — zu gegenseitiger Förderung, zu Ernährung und Fortpflanzung sich verbunden haben, so ist dieses ‚Spät' unserer Erkenntnis darum nicht als ‚Verspätung' zu bejammern; carpe diem. Nebenbei bemerkt, verargen wir es unserer uralten Kunstphilosophie ebenfalls nicht, daß sie sich erst 1750, in Bachs Todesjahr, hat taufen lassen und in der Taufe auf den unseligen Namen Ästhetik eingegangen ist.

Bei Erörterungen über musikästhetische Methodik haben wir uns daran gewöhnt, die Vivisektion an Tongeschöpfen zu dulden. Die bestechende Beweiskraft kleiner und kleinster Notenbeispiele für viele Strukturfragen verleitet zum Fehlschluß, daß auch das Leben des Ganzen an herausgeschnittenen Teilstücken abgelesen werden könne. Für den Lehrer wird diese Antinomie noch schwerer dadurch, daß er das Ganze vollwertig nur selten wiedergeben kann, — auch klingt ein Musterganzes, im Seminar vorgetragen, wesentlich anders als in der Liturgie, im Konzert, in der Oper, oder wo immer es heimisch ist. Man muß also bereits als Schüler, als Schüler der Ästhetik, über beträchtliche Kenntnisse aus der lebendigen Kunstübung verfügen. Will etwa der Lehrer die technischen Virtualitäten des Dies irae klarlegen, so kommt er mit Hinweisen auf die allbekannten Totenmessen — Mozart, Cherubini, Berlioz, Verdi — nicht aus. Was hat einst zur theatralischen Aufmachung des Requiems verführt? Wie mutet uns heute Cavallis Werk an? Jeder geschichtlich geschulte Ästhetiker, der sich selbst für lebendig hält, forscht: wie weit auch hier, im Requiem, der Formwechsel vom Stoffwechsel bedingt wird. Wie hält sich die Totensequenz Jommellis und Hasses gegen den Choral und gegen Michael Haydn? Aus welcher Technik ist der vierstimmige Chortriller Mozarts — Quantus tremor — hervorgewachsen? Was veranlaßte Palestrina und Lassus das Dies irae völlig abzustellen? Wie gestaltet sich ihr Tonsatz der Totenmesse im Ganzen? — Mindestens *ein* sequenzloses a cappella-Requiem muß der Schüler bereits kennen, wenn ihm Experimente vorgeführt werden, die das Jüngste Gericht im Dies irae auch ohne Orchester, nur vom Chor, mit vokal-theatralischen Schauermitteln kennzeichnen wollen. Und ähnlich vielseitig und umschaugebietend erscheinen die Lebensbedingungen aller Typen der doppelgestaltigen Vokalmusik. Also Praxis über Praxis. Und lieber gar keine Beispiele, wenn nicht praktisch zugängliche, nicht als Ganzes zugängliche. Prope nihil propius fidem est.

Zunächst will jede Wissenschaft nur Beschreibung sein, Beschreibung bis an den Grenzstein der Erfahrbarkeit; und noch sind alle Einzelheiten von gleicher Wichtigkeit. Viel zu früh pflegen wir nach dem ‚Wesen' der vorgelegten Totalerscheinung zu fragen. Gern erspart sich auch der Ästhetiker, soweit er Dränger ist, die Schwarzarbeit. Durch sie allein aber ist Ordnung zu schaffen, und durch sie allein sind die sinnfälligen Abhängigkeiten der Teile voneinander zu erforschen. Diese Abhängigkeiten, diese technischen Abhängigkeiten des Kunstgewerks muß man in eigenster Übersicht beherrschen, um mit wissenschaftlicher Treffsicherheit die Vergleichsstücke aus den gekannten Nachbargebieten, hier aus der Biologie, aus der biologischen Prinzipienschau hervorholen zu können. Entgegenstehen mag in unserem Fall die Begründung, daß die Vokalmusik, auch die idealste Worttonkunst, eine additionelle Doppelorganik vorstelle, und wegen dieser angeblichen Erkünstelung, wegen dieser Unnatur sei man in der Biologie umsonst auf der Suche nach einem naturgegebenen Seitenstück. Wer mit diesem Einwand kommt, weiß nicht oder hat vergessen, was Symbiose bedeutet, insbesondere was ein Flechten-Thallus ist.

Ungesucht ergeben sich dem Kenner die Analogien. Überblickt man die verschiedenen Techmen der Vokalmusik und andererseits die verschiedenen Arbeitsprinzipien, nach denen sich alle Symbiose, alles gesellige Zusammenleben in der Natur regelt, so liegen die Seitenstücke von hüben und drüben auf der Hand. Es meldet sich zuunterst der Parasitismus. Dem Musikfreund genügt schon der Klang des Namens Parasit, und er denkt an viele lebensunfähige Musik, die auf beliebten, gar vergötterten Texten schmarotzt; umgekehrt sieht man oft, wie lebenskräftige Melodien — etwa im Kirchenlied — den Wirt für die nichtsnutzigsten Dichtereien abgeben. Wissenschaftlich auf das Wesen des Schmarotzertums einzugehen ist hier nicht der Ort; denn gerade vor der Biologie liegt unsere sogenannte Allgemeinbildung noch zu arg im Rückstand. Schon die biologischen Bezeichnungen fürs wechselwirksame Zusammenleben — Mutualismus, Parabiose — sollten heute dem Ästhetiker nicht mehr Fremdwörter sein, sondern mindestens so vertraute Lehnwörter, wie Natur und Person. Gleichwohl müssen Mutualismus, Parabiose, wie alle Gestaltungen dieses Ranges sich einen höflichen Paß mit geschmeicheltem Lichtbild und poetischer Beglaubigung ausstellen lassen, soll ihnen heutzutage Einlaß ins Laboratorium des Ästhetikers gewährt sein.

> Im Übrigen nahen sich diese schwankenden Lebensgestalten nicht, um den Ästhetiker einzusperren, sondern vielmehr um ihn für einen Gang ins Freie abzuholen. Abschreckend wären ihre Unterhaltungskünste im bunten Allgarten, wollten sie dem bestürzten Misophyten jählings die Bekanntschaft mit ihrem Flechten-Thallus, mit dessen Gonidien, Hyphen und Apothecien aufdrängen und andere Neulinge vorstellen, die trotz ihres flackernden Namens keine Parvenüs sind. Vollends verdächtig müssen die Störenfriede erscheinen, wenn sie nach Art der Naturschwärmer nicht von Arbeitsprinzipien innerhalb des Flechten-Thallus reden wollten, sondern vom schwellenden Polster, das märchenweit dürres Erdreich überzieht; vom lappigen Rosettenputz und phantastischen Krustenschmuck auf Felsblöcken; vom ehrwürdigen Graublaubart im Gezweige der Bäume.

Nein, Nüchternes dem Nüchternen. Wie begegnet die Alge der Unfähigkeit des Pilzes: organische Verbindungen aus anorganischem Material aufzubauen? und wie antwortet der Pilz dem Unvermögen der Alge: an zeitweilig trockenem Standort zu

gedeihen? Diese Wechselwirkung der Symbionten im Flechten-Thallus wurde von einigen ihrer Entdecker meisterlich dargestellt. Die Augenfälligkeit der Wechselwirkung mochte die Biologen der Mühe überheben, die Leistung der Flechtenalge im einzelnen und des Flechtenpilzes im einzelnen durch exakte Versuche festzustellen. Noch mehr: im Zeitalter der Analyten-Dynastie wollte man — mit Schwendener an der Spitze — die Klasse der Flechten als systematisches Eigengebiet aufheben und wollte die Lagerpflanzen nicht mehr in drei Klassen — Algen, Pilze, Flechten — teilen, sondern nur die zwei ersten anerkennen. — Und zur Ästhetik. Jenen Liebhabern der Kunst, denen die Analyse das Ein und All des Genusses bedeutet, käme es gerade recht, die alte Zweiteilung der redenden Künste — Musik und Dichtkunst — im System nunmehr naturbestätigt beibehalten zu dürfen und jede Vokalmusik als eine künstliche Verbindung heterogener Elemente auch weiterhin ansprechen zu sollen. Dann aber werden die antike Lyrik und deren Erbphänomene ihrem Wesen nach verkannt.

Was nun in der Pflanzensystematik die Anwalte der Flechtenautonomie vorbrachten, war eine Kompensation. Es sollte ein Klassenstreit geschlichtet werden. Unsere Alten lehnten sich gegen die Deklassierung der Flechten durch den jungen Schwendener auf. Ihre advocati status quo ante schlossen: Da die Bestandteile, die den Flechtenkörper als ein Gewächsganzes zusammensetzen, durch gegenseitige Anpassung schlechterdings zu Individuen höherer Ordnung verbunden sind, die dank ihrer Formbeständigkeit und dank der Unwandelbarkeit ihrer biologischen Merkmale durchaus nicht hinter den echten, systemierten Arten anderer Gewächsabteilungen zurückstehen, so erscheine es gerechtfertigt, die Flechten, trotz ihrer Doppelnatur, den Algen und Pilzen als selbständige Gruppe an die Seite zu stellen. — Durch eine ähnliche Beweisführung ließe sich auch für die potentielle Vokalmusik als für eine eigengebietliche Kunst die entsprechende Anerkennung beschaffen.

Nun ist neuestens für die Autonomie der Flechten eine triumphierende Beleuchtung erbracht worden. Man hat spezifische Flechtenstoffe nachgewiesen, Stoffe, die im Flechten-Thallus und sonst nirgends im Pflanzenreich angetroffen werden. Tobler hat gezeigt, daß der Flechtenpilz nicht imstande ist, diese spezifischen Stoffe zu erzeugen, wenn er künstlich ernährt wird; wenn er also ohne die Alge kultiviert wird, die ihm im Flechten-Thallus beigesellt ist. Demnach ist die Flechtenalge für den Flechtenpilz nicht bloß Lieferantin des Kohlenstoffs, — als solche könnte sie durch eine andere Kohlenstoffquelle vollgültig ersetzt werden; sondern in der Symbiose befähigt die Alge den Pilz zu einer höheren Arbeit, — zu einer Leistung, die dem Pilz allein, gemäß seiner Organisation, nicht zukommen würde! Und diese Einsichten des Biologen, in die Sprache des Ästhetikers übersetzt, gehören zur Grunderkenntnis des Wesens der Vokalmusik.

Beherrscht der Übersetzer beide Sprachen, so wird er nicht mit Namenklauberei Zeit verlieren. Den Vergleich als hinkend beurteilen wird er nur dort, wo er selbst im Geiste hinkt. Und das wird sich an jenen Stellen zutragen, wo er während des Vergleichens Analogie und Homologie verwechselt; wo er, mit andern Worten, die funktiven, dienstbedachten Gleichwertigkeiten mit struktiven, baubedachten Ähnelungen vermengt; wo er sich bemüßigt fühlt zu fragen: welche Partikel in der Vokalmusik den Gonidien, Hyphen und Apothecien des Flechtenkörpers entsprechen sollen. Entsetzlich.

Nicht eine solche Ratlosigkeit nennen die Griechen aporia. Und wir! Um die Wende unseres Jahrhunderts konnten wir vernehmen, alle wissenschaftlichen Ratlosigkeiten seien unter dem Namen Welträtsel gelöst worden; doch mittlerweile hat sich der Jenaer Sylvesterrausch verflüchtigt. Die moderne Biologie ist an erneutem Selbstgefühl — zwischen Hoffart und Kleinmut — genesen. Die ganze Fragenmasse, die um den Begriff Urzeugung kreist, begnügt sich wieder mit den menschlichen Urgrenzen des Erkennens. Daß unser großes Woher als unergründlich und das Wohin als unerspählich gelten soll, — all diese Einschränkung und Abweisung ruft keine Weltschmerzen mehr hervor. Und daß uns, dreidimensionalen Wesen, der Greifblick in die ursächlichen Beziehungen zwischen dem lebendigen Ganzen und seinen Teilen ewig versagt bleiben soll —, auch dieser Saisschleier hindert uns nicht, die Seele für hohe Lebenshymnen mit neuem Fittich zu beschwingen.

Noch liegt hier ein weitestes Brachland geziemender Ästhesie vor; für jeden Forscher, der da gewillt ist, fortab von Organik und organischem Leben im Kunstwerk nicht anders und nicht früher zu sprechen, als er vom Biologen über die erkennbaren und erkannten Prinzipien und Grundfunktionen alles Lebendigen unterrichtet ist. Das eigens Ästhetische an seiner Betrachtungsweise wird darum nicht geschmälert; im Gegenteil: es wird bereichert.

Biolog und Kunstphilosoph zusammen sollten heute dem hellseherischen Plotin vor allen Ästhetikern des Altertums die Palme reichen. Plotin ist es, der mit prophetischem Rückschluß, am Ausgang der Antike, die zwei Hauptprinzipien des Kunstschaffens und Lebens zuerst erkannt hat: die Selbstförderung und die Selbstsetzung. Wieso dieses Selbst-und-Selbst alles Lebendigen die Obervorstellung sämtlicher Funktionen ausmacht — angefangen von der Dissimilation und Nahrungaufnahme bis zur Fortpflanzung und Vererbung —, darüber weiß eben niemand reicheren Bescheid als der Biologe. Am wirksamsten vermag gerade er das Halbdunkel der ästhetischen Intuitionen Plotins mit dem diskursiven Licht zahlreicher moderner Naturforscher zu überfluten. Was bedeutet es, wenn Plotin behauptet, die Hand des schaffenden Künstlers setze fort die Tätigkeit der versuchmäßig schaffenden Natur? Und ebenfalls biologisch zu begründen und ästhetisch zu verwerten ist der Schluß Plotins: die Sonne kann von uns nur erschaut werden, weil unser Auge sonnenhaft ist.

Als erbetener und zugezogener Mitarbeiter strebt der Biologe nicht darnach, aus dem Ästhetiker einen Führer durch den Konzertsaal und durch die Oper zu machen; erst recht nicht durch die Musikausstellungen und Salons. Im Gegeneeil: der Biolog ladet den Ästhetiker erst in eine Elementarklasse ein. Dort wird anders verfahren als in Jean Pauls Vorschule der Ästhetik und anders als bei Fechner. Biologische Grundfragen werden erörtert; freilich nicht unter dem Zeichen des Baccalaureus „und wie wirs dann zuletzt so herrlich weit gebracht". Wieder im Gegenteil: Der moderne Naturforscher versäumt nicht, die Mängel seiner Untersuchungsmittel darzulegen. Er erklärt, warum wir durchs Mikroskop — dank der Interferenz des Lichtes — nie das Objekt selbst zu sehen bekommen, sondern nur Beugungsbilder; er erklärt, warum beim Zoologen der Begriff Zellengewebe nur eine Hilfsvorstellung sein kann. Trotz all solcher Delusionen gibt es an Positivem und Greifbarem noch immer mehr, als die Urteilskraft eines Einzelnen mit ihren Haftapparaten und Klammern fassen kann. Hauptlehrer ist und bleibt auch in der Vorschule der Ästhetik der Künstler. Wenn

aber ein Ästhet, gestern noch Zögling des Künstlers, heute sein Vormund werden will, so zeigt er damit, daß er dem Zoologen zu früh davongelaufen ist; denn unweise versucht er alles Larventum des Schmetterlings zu überbieten, und lächelt selbstverräterisch zur Pädogenese des Axolotls. Für die landläufige Tadelsucht und für die übliche Anklage gegen seine Lehrer bleibt ihm noch immer Zeit genug. Momos, der Gott des Tadels, wurde von der Göttin Nyx erst geboren, als die Olympier schon wirkten, und alle Lebewesen schon erschaffen waren. Wäre es nach Momos gegangen, so hätte Neptun dem Stier die Hörner vor die Augen setzen müssen. Neptun aber und jeder beschäftigte Künstler, der keine Zeit hat, solche Vorwürfe aufzuheben und nachzutragen, hat nicht einmal die Zeit sie einzustecken. Auch in der Muße ist der Künstler mit vollends Besserem beschäftigt; mit einem Ordnen seiner Vorstellungen über Symbiose im Großen wie im Kleinen.

Werden doch schon mit demselben scheinbar eindeutigen Namen Musik, reine Musik, drei grundverschiedene Tonkünste bezeichnet. Die Gattung umfaßt nämlich drei grundverschiedene Gestaltungen; Arten, die aus drei grundverschiedenen Schaffenstrieben herrühren und durch allerhand Kreuzung Unterarten und Mischlinge hervorbringen. Das tun sie unter sich; und all das muß man einzeln, ungeachtet der Symbiose von Wort und Ton, untersucht haben. — Verwandt den drei Grundtrieben des Dichters sind auch die des schaffenden Musikers. Erstens das Bedürfnis: Lebensgefühle zu behandeln; die angenehmen, förderlichen zu heben und von den unangenehmen, drückenden sich zu befreien. Zweitens die Lust: fertig vorliegende Gebilde zu verschönern; melodisch zu verbrämen, rhythmisch zu vermannigfachen, harmonisch zu bereichern, dynamisch und koloristisch zu beleben. Drittens die Neigung, sich und Anderen zum Vergnügen: aus der gegenständlichen Umwelt Vorlagen für eine Vertonung zu holen und sie musikalisch nachzubilden.

Und dieser fluktuierenden Wesensdreiheit steht eine ästhetische Interessendreiheit gegenüber:

Das eine Mal will man nur das Phänomen, das Werk während der Hinnahme, während des Genießens betrachten. Hier tut sich der Naturforscher mit dem Kunstphysiologen und Experimentalästhetiker zusammen. — Ein anderes Mal will man die Herkunft dieser und jener Diktion klären, die Biogenese. Und zwar nicht nur die individuelle Entstehung des persönlichen Werkes, sondern auch die Stammesgeschichte der sachlichen Gattung. Hier tut sich der Naturforscher mit dem Kunstpsychologen und Historiker zusammen. — Ein drittes Mal endlich, ohne darum nachzustehen, will man die handwerklichen Dienste und künstlerischen Zwecke ermitteln. Hier mag der Naturforscher sich dem Technologen und Künstler beigesellen. — So können alle für alle wirken. Geschlossen wird der Ring beim Physiologen, mit einer Beleuchtung der künstlerischen Halluzination.

Überall aber werden erst die Mittel und Bemittelungen der Wortkunst und der Tonkunst einzeln zu untersuchen sein, ehe man die Eigenheit der Worttonkunst feststellt, und ehe man auf diese eigens symbiotischen Merkmale hin die Vokalmusik als eine autonome Sonderkunst auch im System der Ästhetik begründet. Ohne den Naturforscher aber — ohne den Biologen im weiteren und Physiologen im engeren Sinn — kommt man in keinem wesentlichen Ästhetenstreit aus. Besinnen wir uns nur auf die vergeudete Zeit und Streitkraft für und wider die Genehmigung der Association

in der Musik. Bekanntlich sind während der Futuristeninflation die Aktien Hanslick merklich gestiegen. Dawider sind die Werkzeuge, mit denen man um die Wende des Jahrhunderts von neuem gegen Hanslick losgegangen war und heute wieder loszugehen sich anschickt, viel zu weitschweifig. Man braucht Hanslick durchaus nicht zu bagatellisieren; man sollte ihn, wenn auch nicht als einen Ästhetiker, so doch als einen Notar ernst nehmen, als den Notar einer angesehenen Partei. Seitdem aber Physiolog und Anatom in unserem Hirn das Assoziationszentrum entdeckt haben, darf der puristische Ästhetiker diese Tatsache nicht außer Acht lassen, wenn er als Leugner der unwillkürlichen Association seinen Purismus preist. Die Association unterliegt ebensowenig der Domäne des Willens wie das Vergessen. Und mit dieser naturgebotenen Erkenntnis klopft man wieder an die Vorratskammer der Erinnerungen, an den Assoziationsbehälter.

An anderem Ort bin ich ausführlich auf die drei verschiedenen Sphären des ästhetischen Interesses und der entsprechenden Methoden eingegangen; und zwar an der Hand von Beispielen, vorwiegend aus der großen Vokalperiode des 16. Jahrhunderts. Und einem Sonderversuch bleibt es vorbehalten, die Fragen der ästhetischen Association auf obiger Grundlage zu erörtern. Offenbar hat auch hier die Ästhetik zu allererst die Begriffe Potentiell und Virtuell zu scheiden; denn bei den Verknüpfungsvorräten handelt es sich, nicht zuletzt, darum, ob sie uns ‚Fleisch und Blut' geworden sind oder nicht.

Sorgen wir derweil für beste und reichste Vorräte des Gedächtnisses und fragen, alles in allem, nicht mehr: ob die Biologie als Vorfach der Ästhetik einzuführen sei oder nicht, sondern umgekehrt: ob die zustehende Schulbehörde das Recht habe, unserem Nachwuchs die Biologie noch weiter vorzuenthalten. Es steht mit diesem Fach ähnlich wie vor 1906 in Rußland mit dem fehlenden Schulzwang überhaupt. Der Kultusminister Anitschkow verstieg sich sogar zum Zitat der Worte Gottes an den ersten Menschen vor dem Sündenfall: „Aber von dem Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen sollst du nicht essen; denn welches Tages du davon issest, wirst du des Todes sterben." Dagegen ließ sich freilich nichts einwenden, nur daß Anitschkow selbst reichlich gegessen hatte und noch am Leben war.

Wir aber, Männer der Werkstatt und Arbeit, die wir in Kunst und Wissenschaft, auch ohne Sondergeleit und Schutzgesetz von Ästhetik und Logik, aus dem Vollen schöpfen, wir wissen, welche Sprachen als Mittel des Verkehrs und der Förderung erlernt werden müssen, damit man nicht gleich über die erste Schwelle des Verkehrsamtes stolpere, während man die Aufschrift des Vorraums liest: „Potentiell und Virtuell." Jeder aus unserer Mitte hat es begriffen, daß die Biologie als Mitfach der Ästhetik kein Nichts ist, auch kein freundliches Nichts, kein freundlich behäbiges Nichts. ‚Trotzdem' oder ‚weil' wir die Schranken unserer „Ewigkeit" kennen, müssen wir zwangläufig den angezogenen Vers der Genesis um einen weiteren Vers ergänzen; wir ergänzen ihn um die letzten Worte des Schöpfers bei der Vertreibung der Ureltern aus dem Garten Eden: „Siehe, Adam ist geworden als unser Einer, und weiß, was gut und böse ist. Nun aber, daß er nicht ausstrecke seine Hand, und breche auch von dem Baume des Lebens, und esse, und lebe ewiglich." — Diese Worte, Rudimente einer uralten Vielgötterei, gehören zum Tiefsten, was je vernommen wurde über den Primat und über die Wachsamkeit des eifernd vornehmen Künstlers und schöpferischen Denkers.

Ungarische Chorpartituren des 18. Jahrhunderts

Von

Benedikt Szabolcsi, Budapest

An den reformierten Hochschulen Ungarns, namentlich an der Hochschule zu Sárospatak und Debreczen, in kleinerem Maße zu Székelyudvarhely und Pápa, wohl auch noch anderswo (Schulchöre sind zu dieser Zeit fast an jeder reformierten Hochschule nachweisbar), kommt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im frühen 19. Jahrhundert eine merkwürdige Art Chormusik zum Vorschein. Auffallend ist vor allem der Apparat, der in ihr allgemein zur Anwendung kommt. Es ist die Tenorpraxis der kalvinistischen Psalmgesänge, wie sie in Kirchen und Schulen der Schweiz noch im ganzen 18. Jahrhundert geübt wird[1]. Die Mehrstimmigkeit selbst konnte zu dieser Zeit in Ungarn kaum mehr als Neuigkeit gelten; denn zu Sárospatak z. B. wurde der mehrstimmige lateinische Psalmgesang wahrscheinlich schon seit Ende des 16. Jahrhunderts und dem frühen 17. Jahrhundert gepflegt. Auch die Tenorpraxis ist hier durch ältere Psalmbearbeitungen bekannt gewesen; zu einer intensiveren Pflege dieser Richtung kam es aber bis zu dieser Zeit kaum. Georg Maróthi (1715—44), der 1731—38 an den Hochschulen zu Basel, Zürich, Bern und Groningen (wohl auch Amsterdam) studierte und 1738 an die reformierte Hochschule Debreczen als Professor berufen wird, will offenbar die ihm an den Hochschulen der Schweiz bekannt gewordene Gesangspraxis nach seiner Heimat, namentlich in den von ihm 1739 begründeten Schulchor (Cantus) zu Debreczen hinüberpflanzen[2] und gibt daher 1743 die französischen Psalmmelodien — die übrigens seit dem ungarischen Psalter Albert Molnárs (1607), an einigen Stellen, wie Sárospatak, wohl schon früher (nach der lateinischen Ausgabe des Andreas Spethe), in den reformierten Gemeinden Ungarns gesungen wurden — den Goudimel-Lobwasserschen Ausgaben folgend, vierstimmig heraus. In der Vorrede seiner ersten Publikation (Debreczen 1740), wo nach der bisherigen Sitte nur die Tenormelodien der Psalmen, nebst einem kurzen theoretischen Anhang — es ist die älteste musiktheoretische Schrift in ungarischer Sprache — mitgeteilt sind, gibt Maróthi als seine Quellen die Zürcher Psalmausgaben vom Jahre 1707 und 1715 (1707: vierstimmige deutsche, 1715: zweistimmige französische Ausgabe) an; offenbar hat er dieselben für seine vierstimmige Ausgabe benutzt. Seit dieser Publikation bürgert die Tenorpraxis an den genannten Hochschulen, wie es scheint, sich rasch ein; zu Sárospatak werden die Psalmen nach der Methode Maróthis seit 1752, zu Székelyudvarhely seit 1753 vierstimmig gesungen, zu Debreczen wird noch im Unterrichtsplan 1791, zu Pápa noch 1815 die Maróthische Ausgabe als Lehrbuch vorgeschrieben. Erst im 19. Jahrhundert wurde diese Praxis durch die neuere Richtung verdrängt.

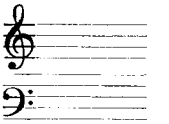
[1] Karl Nef, Die Collegia Musica in der deutschen reformierten Schweiz, St. Gallen 1897, S. 6, 9—10.

[2] Daß er planmäßig dem Schweizer Vorbilde folgte, bezeugt auch ein an den Debrecziner Stadtrichter Martin Domokos gerichteter Brief, in welchem Maróthi für die Errichtung eines „Collegium Musicum“ eintritt (Jahresprogramm des Debr. Obergymnasiums, 1895, S. 74).

Der hier übernommene Apparat, der somit merkwürdigerweise mitten in einer durchaus homophon gerichteten volkstümlichen Musikübung erscheint, wird bald — zu Sárospatak und spärlicher auch zu Debreczen — auf weltliche Weisen, Volkslieder, Studentengesänge angewendet. Zum Teil werden diese Melodien aus Not (Mangel an genügender Neuproduktion) zu Gelegenheitszwecken (feierliche Bestattungen, Festlichkeiten der Schule) herangezogen, zum Teil aber richtet sich die einmal bodenständig gewordene fremde Praxis, wie selbstverständlich, dem einheimischen Material zu. Der Apparat wird bald erweitert; zu den vier Stimmen des ursprünglichen (zu Debreczen und anderswo unverändert gebliebenen) Apparates treten jetzt zu Sárospatak (wo der Schulchor 1782 durch David Szabó von Barczafalva neuorganisiert wird) eigentümliche, „lokal gebildete" Füllstimmen; ein wahrer „horror vacui", der zweifellos mit der unten zu besprechenden Verlegung des Diskantus zusammenhängt, treibt zu möglichst geschlossenen Klangmassen (s. Beispiele unten). So tritt ein Concantus, Subcantus, Procantus und Accantus auf. Es handelt sich zum Teil um durchgeführte Hilfsstimmen, zum Teil aber um gelegentlich auftretende Ergänzungsfunktionen und Fülltöne. An einzelnen Stellen, wo der Akkord einer Füllstimme bedarf, löst sich z. B. vom Tenor die Concantusstimme ab, tritt mit einem besonderen Tone dem Akkord bei und erweitert dadurch den bisher vierstimmigen Satz zu einem fünfstimmigen. Die zur neueren Praxis führende Wandlung ist bald in dem Verfahren angebahnt, daß die Tenormelodie eine Oktave höher vom Procantus (der Sänger heißt später auch „Oktavist") mitgesungen wird. Der Satz ist streng Note gegen Note geführt — manchmal mit melismatischen Ausschmückungen in der einen oder anderen Stimme, manchmal auch gleichzeitig in mehreren Stimmen koloriert, — aber in der mehrstimmigen Struktur, von den einfachsten Gängen und Fortschreitungen abgesehen, stets im Sinne einzelner vertikaler Klangmassen aufgefaßt, nicht nach der linearen Bedeutung der Stimmen aufgebaut, auch jeder einheitlichen Disposition der Harmonik entbehrend. Aus der alten Tenorpraxis wird also in diesem seltsam-anachronistischen „Organalstil", wie es scheint, nur das Prinzip des Akkordbaues, nicht aber das der Stimmführung oder das der harmonischen Konzeption erlernt. Daher z. B. die starren, trugschlußartigen Phrasenschlüsse. Das Gesamtbild ist bedeutend primitiver, als z. B. das der deutschen metrischen Schulgesänge des 16. Jahrhunderts; ein höchst charakteristisches Symptom für die „widerwillige", fremddenkende und fremd verbleibende Auffassung der Mehrstimmigkeit in einer durchaus einstimmig denkenden, sich in solchem Rahmen nicht zu entfalten vermögenden Kultur. Ein zweiter merkwürdiger Zug dieser ungarischen Praxis erklärt sich dadurch, daß die ursprünglich für gemischten Chor gedachten Chorsätze jetzt von Männerchören gesungen werden. Allerdings rechnete man lange Zeit hindurch mit der Mitwirkung der Schulknaben; mit ihrer Heranziehung konnte man sich aber nicht begnügen: es war unmöglich, sie in jedem Schulchor und zu jeder Gelegenheit gleichmäßig mitwirken zu lassen. Dem Übel suchte man abzuhelfen; zum Teil durch das Falsettieren, wie es ja auch in der Schweiz im Gange war[1], zum Teil aber durch die Verlegung der Diskantstimme um eine Oktave tiefer, unter den Tenor, wodurch eine Art Contratenor gebildet wurde. Bereits Maróthi schreibt es in seiner Anweisung zum „harmonischen Gesang" (1743)

[1] Nef a. a. O., S. 57.

bei der Erklärung der Intonation vor: „Im ersten Psalme ist die erste Note im Baß f, im Discantus a, im Tenor c, im Alt f. Beginne also der Bassist mit F . . ., von diesem F gerechnet gehe der Discantist auf die Terz, der Tenorist auf die Quinte, der Altist auf die Oktave hinauf; und damit beginnen sie zugleich". Daß dies tatsächlich allgemein befolgt wurde, bezeugen auch jene mehrstimmigen Gesänge, deren Stimmen der alten Reihenfolge nach in die „Melodiaria" eingetragen sind (Disk., Alt, Ten., Baß), die aber vor den einzelnen Stimmen kurz das Verhältnis der Anfangsnote zu der des Tenors andeuten und hier vor die Diskantstimme in den meisten Fällen eine Bezeichnung wie „3 Infra" (also eine Terz unter der Anfangsnote des Tenors zu beginnen) hinzusetzen.

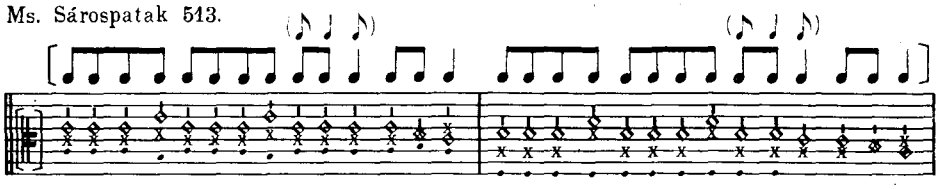
In der Notation werden die Stimmen in ein System zusammengedrängt. Wann diese Art der Notation in Ungarn aufkam, ist mir unbekannt. Nach Ladislaus Hajdu (Zenészeti Lapok 1862, S. 193f.) ist sie noch in seiner Kindheit, d. h. in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts, fast an allen reformierten Hochschulen regelmäßig gelehrt worden; er beschreibt hier das System von 9 bzw. 11 roten Linien mit drei Schlüsseln, scheinbar eine Zusammenrückung zweier Systeme:  wozu gegebenenfalls noch zwei Linien (eine oben, eine unten) hinzutreten. Dieses System würde ganz jener merkwürdigen Chorpartitur entsprechen, welche in H. Bellermanns „Contrapunkt" (Ausg. 1901, Beilage zu S. 68) mitgeteilt wird. (Vgl. auch Groves Dictionary IV, 1911, S. 388, Wolf, Handbuch d. Notationskunde II, S. 225f., 250f., 255ff.). In den meisten Fällen werden aber Schlüssel garnicht aufgesetzt; Vorzeichnung, Taktangabe fehlen. Was die Stimmen selbst anbelangt, wird (Ms. Sárospatak 513) die Oberstimme (Alt) mit ı, der Tenor mit ◇ (seltener mit ◇ und ◇), die Diskantstimme mit ×, der Concantus mit ○, der Baß mit · notiert. In komplizierteren Partituren (5—8 Stimmen), wie in Ms. Sárospatak 514, erscheinen auch die Zeichen I, o und = für die Oberstimme, Procantus und Accantus; ◦ für den Subcantus („erster Baß") und ♦ für den Baß. All diese Zeichen erfahren bei der Notierung von Koloraturstellen merkwürdige Veränderungen (s. weiter unten). Wenn die Stimmen sich kreuzen oder decken, wird das eine Zeichen über das andere hingeschrieben oder eng danebengesetzt: ⁜, ○ı usw. Rhythmische Werte fehlen, der Rhythmus wird überhaupt nicht angegeben; man ist z. T. an später aufgezeichnete Varianten oder noch lebende Volksmelodien, z. T. auf den Text angewiesen.

Die Dokumente dieser Art finden sich überwiegend in der Bibliothek der Hochschule zu Sárospatak (Ms. 513, 514, 1770, die „offiziellen" Melodiaria: Ms. 1759, 1761, 1760; in den letzteren, die um die Zeit 1828—37 notiert worden sind, ist der Übergang zum oben geschilderten 9-Liniensystem und endlich znm 5-Liniensystem deutlich zu sehen); in kleinerer Zahl in der Bibliothek des Nationalmuseums zu Budapest (Ms. Szalay, Mus. Z° 24/925, Ms. Sebestyén, Mus. Oct. Hung. 545, Ms. Mus. 112), der Hochschule zu Debreczen (R 830) und des ref. Lyzeums zu Máramarossziget (Ms. J. Lugasy). Neben 7—11-Liniensystemen taucht vereinzelt auch das 12-Liniensystem auf (Ms. Sárospatak 514 v. J. 1798: als c-Linie ist die fünfte von unten angegeben). Eine Deutung dieser verschiedenen Systeme hatte ich

kürzlich skizzenhaft versucht[1], hier mögen nur einige Beispiele der Chorpartitur als Illustration folgen. Ms. Sárospatak 513 (1787—92) enthält u. a. eine Gruppe von 46 weltlichen Melodien, z. T. mehrstimmig gesetzt und in Partitur geschrieben. Von den zwei- und dreistimmig notierten Stücken ist es nicht klar, ob sie unvollendet geblieben sind oder tatsächlich so gesungen wurden. Die Mehrzahl zeigt eine knappe vierstimmige Struktur, die an einzelnen Stellen durch den Concantus zur fünfstimmigen wird. Was die Stellung des Tenors betrifft, so verfährt die Praxis nicht einheitlich: das hängt anscheinend von den Möglichkeiten des ausführenden Chores ab. Wo mit Knaben oder Falsettisten gerechnet werden konnte, steht der Tenor als dritte Stimme am regelmäßigen Platz (so im Ms. Szalay u. a.), sonst oft als 2., 4. Stimme usw.

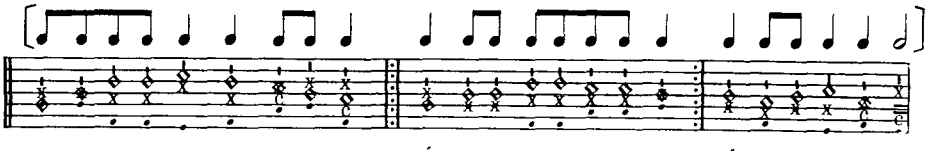
(Die in Klammern stehenden Schlüssel sind vom Herausgeber hinzugesetzt.)

Ms. Sárospatak 513.



Elmentem én a'szőllőbe kapálni kapálni U-tá-nam jött a szol-gá-ló gyomlálni gyomlálni
(Ich ging den Weinstock zu behauen)

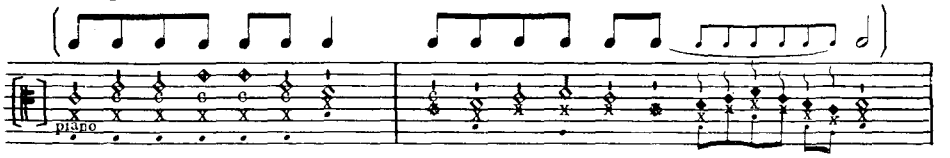
Ms. Sárospatak 513.



Hogy el a-karsz men-ni be bá-nom Ér-ted ha-lál-ra kell ad-nom É-de-sem Kedvesem.
Sze-mé-lye-det jaj hol-tig szánom. Ma-ga-mat fel kell ál-doz-nom
(Wie weh tut's mir, dass du von hinnen willst)

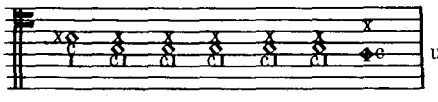
Merkwürdig sind die Stellen, wo der melismatischen Wendung der Haupt-(Tenor-) Stimme auch die anderen genau folgen:

Ms. Sárospatak 513. *(Aus einem Gesang vom Kaiser Joseph II.)*



Szol-gá-lat-já-ra é-lünk A-mit pa-ran-tsol vé - - - - lünk
(Wir dienen ihm, was er auch befehlen mag)

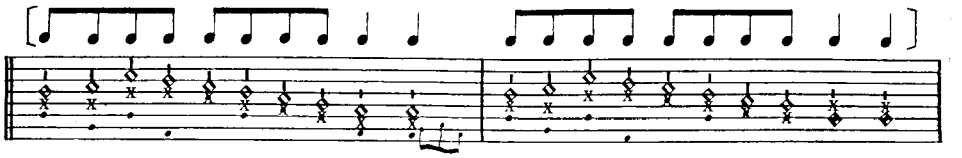
[1] ZfM VIII (1926) S. 492. Es sei hinzugefügt, daß ein 8-Linienſyſtem im Mſ. Bp. Nationalmuſeum Oct. Hung. 545 (1809) die c-Linie abweichend von der üblichen Praxis angibt:



Vig Na-pok szár-nyán jár-tok
(Auf Flügeln eilt ihr, frohe Tage)

oder wo an den Zeilenenden ein melismatischer Floskel als Bindeglied erscheint:

Ms. Sárospatak 513.

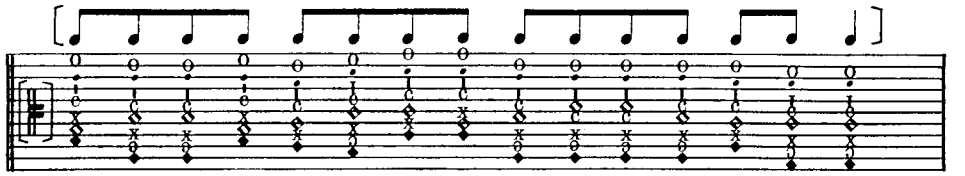


Melly ke-ser-ves kin a-zért gyöt-rőd-ni Sű-rű si-ral-mak közt e-mész-tőd-ni
(Wie schmerzlich ist es, hoffnungslos zu lieben)

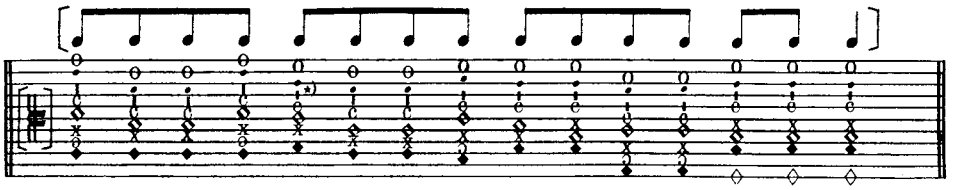
Für die „reicher besetzten" Partituren gibt Ms. Sárospatak 514 (aus dem Jahre 1798) einige gute Beispiele. Die Zusammensetzung war in solchen Fällen überwiegend folgende:

Procantus (ev. mit Accantus)	Discantus
Alt	Subcantus
Concantus	Baß.
Tenor	

Ms. Sárospatak 514.



Rég-től fog-va hogy sze-ret-lek
(Dass ich seit langer Zeit dich liebe)



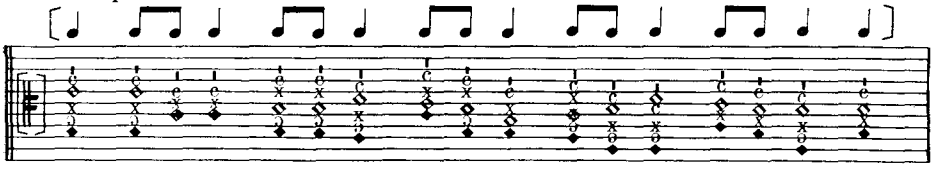
*) Die beiden Töne sollen zweifellos eine Stufe höher stehen (c und a). Auch der seltsame Nonenklang im 2. und 3. Akkord der Zeile ist wohl auf Schreibfehler zurückzuführen.

Beachtenswert sind auch einige metrische Chorlieder der Zeit. Mehrstimmige Gesänge dieser Art waren in Ungarn — wohl nach deutschem Muster oder gar im Anschluß an die deutsche metrische Chorliteratur — bereits im 16. Jahrhundert nicht unbekannt. 1548 (1562) erscheint zu Brassó (Kronstadt) in Siebenbürgen die lateinische Anthologie „Odae cum harmoniis" des Kronstadter Reformators Johannes Honterus

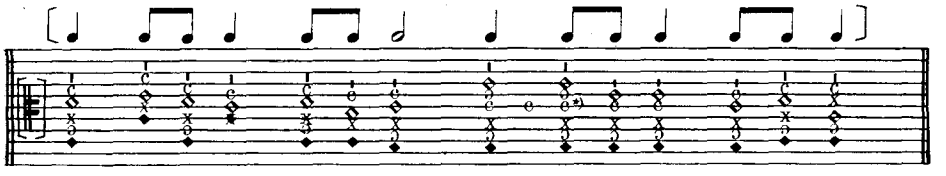
Das Ms. J. Lugasy (um 1810, in der Bibl. des ref. Lyzeums Máramarossziget) enthält u. a. elf Kirchenlieder in Chorpartitur gesetzt und bezeichnet im 8-Liniensystem die 5. von oben als c-Linie.

mit 21 vierstimmigen, teilweise aus Tritonius' „Melopoeiae" (1507) entlehnten metrischen Sätzen. Vielleicht war es diese Sammlung, die zwischen Deutschland und Ungarn vermittelte; wie eine Reihe von Tonanweisungen ungarisch-refomierter Gesangbücher der Zeit (z. B. „auf die Diskantweise des Elegiacum- oder Pentametrum-Verses", „auf die Diskantweise des Mecoenas atavis edite regibus" [1582] usw.) und die späteren Melodieausgaben derselben Gesangbücher beweisen, wurden mehrere dieser metrisch-humanistischen Melodien in die ungarische Kirchengesangspraxis übernommen. An der Hochschule zu Sárospatak werden in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts regelmäßig die Buchananschen Psalmenparaphrasen mit den Melodien des Statius Olthovius (1585 usw.) gesungen, die bekanntlich ebenfalls metrische Chorlieder sind. Noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts sind Studenten- und Trauergesänge dieser Art geläufig (so das Klagelied „Eheu viduata marito" des Debrecziner Professors Joh. Varjas [1721—1786], auch in vierstimmiger Fassung). Ms. Sárospatak 514 enthält u. a. ein Distichon für 6 (an einzelnen Stellen für 5 und für 7) Stimmen:

Ms. Sárospatak 514.



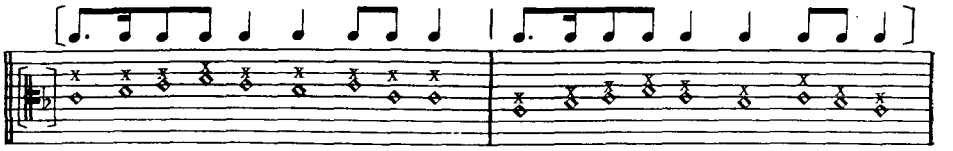
(Um meine Nation klage ich, mächtiger Herr des Himmels, erhalte sie, usw.)



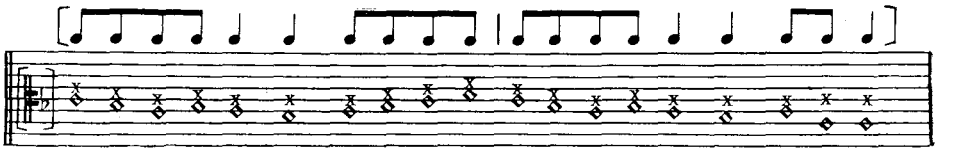
*) Zweifellos irrtümlich 3 Töne anstatt 2.

Wie vielleicht bereits aus den bisherigen Beispielen klar wird, ist es nicht die ältere ungarische Melodik, die diesen Bearbeitungen zugrunde liegt oder die sie beeinflußt. Es handelt sich vielmehr um eine neuere, bereits überwiegend Dur- oder Mollstruktur und sequenziellen Aufbau aufweisende Schicht der Melodien, die unmittelbar zum neuen ungarischen Volksliedtypus hinüberleitet.

Zum Schluß stehe hier noch die zweistimmige (wohl unvollendete) Fassung eines zur Zeit der Napoleonischen Kriege beliebten Tanz- und Marschliedes (nach der Aufzeichnung Stefan Horváths zuerst 1809 von den Insurrektionstruppen gesungen), wie sie im Ms. Theresia Szalay (um 1816) notiert wurde:



Sár - ga Tsizsmás Mis - ka Sár-ba jár
(*Soldat Miska* [orig. *Miska in gelben Stiefeln*] *watet durch den Schlamm*)



(Im Orig. ist der ursprüngliche Textanfang durchgestrichen und durch einen anderen ersetzt.)

Wie lange sich diese Art der Notierung erhalten hat, muß noch erforscht werden. Bis jetzt steht nur soviel fest, daß sie noch stark bis ins 19. Jahrhundert hinein fortlebte und erst allmählich, vielleicht in den 30er Jahren, der neueren Notation gewichen ist.

Bücherschau

Bonardi, D. Toscanini: Il creatore, L'huomo; La sua arte; Le sue interpretazioni famosa. 8°. Mailand 1929, Libreria Editrice Milanese.

Boni, G. B. Scuola pratica d'armonia senza maestro. 4ª edizione. 8°. Fermo 1928, ediz. Samuel (fratelli Boni). 1.50 L.

Borgatti, G. La mia vita d'artista. 8°. Bologna 1927, L. Capelli.

Colles, H. C. Voice and Verse. A Study in English Song. 8°, XII u. 168 S. London 1928, Oxford University Press. 7/6 sh.

Della Corte, Andrea. Antologia della storia della musica. Vol. II. L'Ottocento. 8°. Turin 1929, Paravia. 27.50 L.

Della Corte, Andrea. Disegno storico dell'arte musicale. 2ª ediz. accresciuta. 8°. Turin 1929, G. B. Paravia. 18 L.

Ehinger, Hans. Friedrich Rochlitz als Musikschriftsteller. (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, Heft 9.) gr. 8°, V, 144 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 5 Rm.

Evetts, Edgar T. and Robert A. Worthington. The Mechanics of Singing. With 3 radiographs and 12 illus. 8°, 150 S. London 1928, Dent. 6 sh.

Fellerer, Karl Gustav. Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrhs. 8°, 48 S. Düsseldorf 1928, Schwann. 1.50 Rm.

Foà, A. Sigfrido. Commento all'opera di R. Wagner. 8°. Parma 1928, Tip. A. Zerbini.

Fowles, Ernest. Ear, Eye, and Hand in Harmony-Study. 8°, VIII u. 58 S. London 1928, Oxford University Press. 5 sh.

Friedlaender, Max. Brahms's Lieder. An Introduction to the Songs for One and Two Voices. Translated by C. Leonard Leese. 8°, XIV u. 264 S. London 1928, Oxford University Press. 10/6 sh.

Frohmut, Johanna. Eines Christlieds Wiege und Weltfahrt mit Bildern. 8°, 31 S. 21.—25. Tsd. Leipzig 1928, G. Schloeßmann. —.35 Rm.

Di Giacomo, Salvatore. Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di S. M. di Loreto. 8°. Palermo 1928, Sandron.

De Giovanni, E. Studi sull' ottocento musicale piacentino. 8°. Piacenza 1928, Unione Tip. Piacentina. 5 L.

Grew, Eva Mary. Franz Schubert: A Sequence of Sonnets and a Prose Anthology. 8°. Birmingham 1928, British Musician Office. 5 sh.

Heinrich, Fritz. Die Musik als harmonischer Selbstwert. Präludien zur Ästhetik der Epoche Bach–Brahms. S.-A. aus „Archiv f. d. gesamte Psychologie", Bd. 68, Heft 1/2, S. 1–164. Leipzig 1929, Akadem. Verlagsges.

Jadassohn, Salomon. Die Lehre vom Kanon und von der Fuge. Mit einem Anhang über J. S. Bachs Kunst der Fuge. 4. Aufl. gr. 8°, VI, 205 u. 43 S. Leipzig 1929, Breitkopf & Härtel. 4.50 Rm.

Jancke, Herbert. Beiträge zur Psychologie der musikalischen Komposition. (Musikpsychologische Studien III.) 8°. S.-A. aus dem Archiv f. d. ges. Psychologie, Bd. 66, Heft 3/4, 1928, S. 437—492. Leipzig, Akadem. Verlagsges.

Jöde, Fritz. Die Jugendmusikschule Charlottenburg der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik. (Werkschriften der Musikantengilde, Heft 6.) 8°, 20 S. Wolfenbüttel 1929, G. Kallmeyer. —.80 Rm.

Jurgenson, B. Abriß der Geschichte des Notendrucks. Nebst einer Übersicht der in den 15—16 Jahrhunderten [sic!] erschienenen Musikalien u. der bedeutenden Notendrucker, Notenstecher u. Verleger der 15—18 Jahrhunderte. gr. 8°, 192 S. [russ.] Moskau 1928, Musiksektion des Staatsverlages.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, C. Ph. Em. Zwei Duos ohne Generalbaß f. Fl. u. V. oder 2 V. oder andere Melodieinstrumente. Hrsg. v. Wolfgang Stephan. Nagels Musik-Archiv Nr. 35. Hannover 1929, Adolph Nagel.

Bach-Studien f. Oboe. Eine Sammlung von Arien u. Sätzen mit oblig. Oboe aus Kantaten, Oratorien u. Orchesterkonzerten v. Joh. Seb. Bach. Zusammengest. u. mit Atem- u. anderen Vortragszeichen vers. von Walter Heinze. 2 Bde. Edition Breitkopf 5418, 5419. Leipzig 1929, Breitkopf & Härtel. je 3 Rm.

Birckenstock, Johann Adam. Sonate Nr. 2 aus op. 1 für V. u. Vc. mit B. c. Hrsg. von Waldemar Woehl. Nagels Musik-Archiv Nr. 25. Hannover 1928, Adolph Nagel.

Buxtehude, Dietrich. Missa brevis für fünf Stimmen. Für den prakt. Gebrauch hrsg. von Wilibald Gurlitt. quer 8°, 32 S. Kassel [1929], Bärenreiter-Verlag.

Fischer, Johann Kaspar Ferdinand. Festmusik für Streicher und Bläser (ad lib.) aus dem „Journal du printemps" (1695). Eingerichtet von Hilmar Höckner. Beihefte zum Musikanten, hrsg. von Fritz Jöde. 2. Reihe, Instrumentalwerke Nr. 10. Wolfenbüttel 1929, G. Kallmeyer. 2 Rm.

Pezel, Johann. Turmmusiken und Suiten. Hrsg. von Arnold Schering. Denkm. Deutscher Tonkunst. Erste Folge. Band 63. 4°, XIII, 115 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 30 Rm.

Rosenmüller, Johann. Lamentationes Jeremiae Prophetae. Heft I: 1. u. 2. Lektion zum Karmittwoch; 1. Lektion zum Gründonnerstag. Für eine Männerstimme mit Generalbaß. Heft II: 2. und 3. Lektion z. Gründonnerstag; 3. Lektion zum Karfreitag. Für eine Sopranstimme mit Generalbaß. Hrsg. v. Fred Hamel. Nagels Musik-Archiv Nr. 28 u. 29. Hannover 1929, Adolph Nagel.

Rosenmüller, Johann. Sonate gmoll (Nr. 1 aus den „XII Sonaten à 2, 3, 4 e 5 stromenti da arco et altri" vom Jahre 1682) für 2 V. mit bez. Baß. Einger. u. hrsg. v. Ferdinand Saffe. Nagels Musik-Archiv Nr. 29. Hannover 1928, Adolph Nagel.

Rosenmüller, Johann. Sonate emoll (Nr. 2 aus den „XII Sonaten à 2, 3, 4 e 5 stromenti da arco et altri" vom Jahre 1682). Einger. u. hrsg. v. Ferdinand Saffe. Nagels Musik-Archiv Nr. 30. Hannover 1928, Adolph Nagel.

Stamitz, Carl. Trio für Fl., V. (oder 2 V.) und bez. Baß, op. 14 Nr. 1. Hrsg. v. Walter Upmeyer. Nagels Musik-Archiv Nr. 33. Hannover 1928, Adolph Nagel.

Telemann, Georg Phil. Quartett in hmoll für Fl., V., Vc. und B. c. Aus „Six nouveaux quatuors en six suites", Paris. Hrsg. von Elinor Dohrn. Nagels Musik-Archiv Nr. 24. Hannover 1928, Adolph Nagel.

Telemann, Georg Philipp. Sonate Ddur für Vc. und B. c. Hrsg. von Walter Upmeyer. Nagels Musik-Archiv Nr. 23. Hannover 1928, Adolph Nagel.

Miszellen

Zur Frage der Deklamationsrhythmik. In der Studie „Musikalischer Organismus oder Deklamationsrhythmik"[1] nimmt A. Schering im Anschluß an meine Schrift „Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrhunderts" (Düsseldorf 1928) zu den Fragen der Wort- und Taktbehandlung in der Musik des 16. Jahrh. Stellung. Diese Probleme scheinen in der Gegenwart, schon aus rein praktischen Gründen, besonderes Interesse zu besitzen und nach einer Klärung zu drängen. Daher ist es sehr zu begrüßen, daß die in meiner Schrift aufgeworfenen Fragen von einer führenden Persönlichkeit der deutschen Musikwissenschaft weiterverfolgt und von einer anderen Seite her angefaßt wurden. Jedoch scheint mir für manche Punkte, um Mißverständnissen vorzubeugen, eine neue Darstellung geboten, sodaß ich bitten muß zu den angeschnittenen Problemen nochmals Stellung nehmen zu dürfen.

Die Auffassung, daß die Deklamationsrhythmik jede musikalische Struktur des Satzes negiert und in der alten Polyphonie ein „uferlos dahinfließendes" Gewoge romantischer Prägung sieht, scheint durchaus nicht in ihr zu liegen. Denn einerseits kann eine an das Wort gebundene Setzung der Akzente an der melodischen und harmonischen Gestaltung eines Motivs nichts ändern, sie kann es höchstens rhythmisch in einer ganz bestimmten Art deuten — diese „Änderung" wird aber in allen Stimmen beibehalten — und andererseits wird die harmonisch in der Kadenz gegebene Gliederung durch das Zusammenfallen der Deklamationsakzente in den verschiedenen Stimmen verstärkt. Es liegt hierin vielmehr ein Beweis, wie die Meister den an das Wort gebundenen Akzent der Gesamtstruktur einreihen.

Dem scheint die lückenhafte Textunterlegung zu widersprechen. Diese gilt aber nicht für die ganze altklassische Polyphonie und nicht durchgehend bei Palestrina, dessen Werk die Grundlage meiner Untersuchung bildete. In der Gesamtausgabe sind bekanntlich die im Original vorhandenen und die vom Herausgeber hinzugefügten Textunterlagen durch den Druck unterschieden. Eine endgültige Untersuchung der Stellung des Wortakzents in der Struktur der vokalen Polyphonie des 16. Jahrh. müßte allerdings die größten zeitlichen, landschaftlichen und persönlichen Unterschiede in ihrer jeweiligen Bedeutung feststellen.

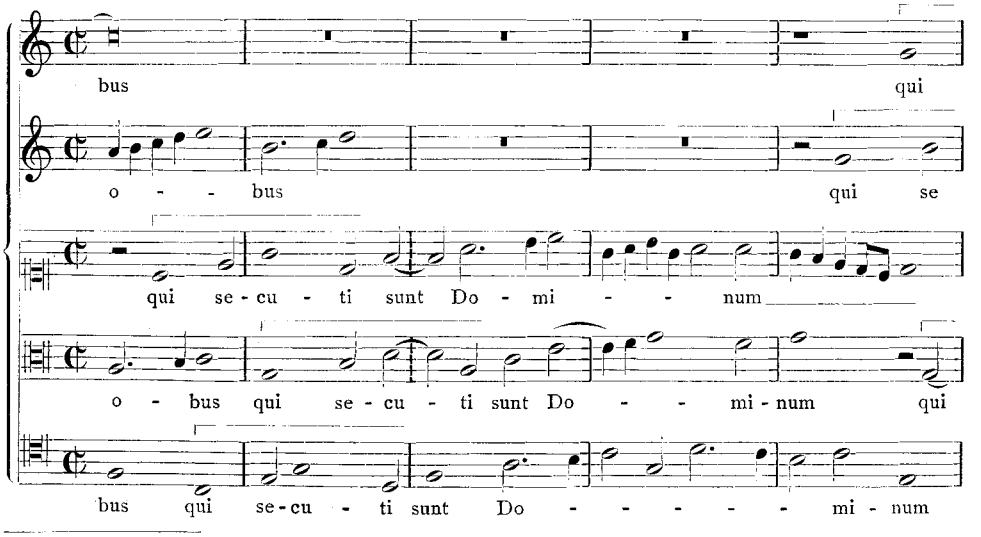
Eine weitere Schwierigkeit liegt im Wortakzent selbst, dessen Stellung innerhalb des Wortes für die einzelnen Zeiten nicht einwandfrei geklärt ist und der für das 16. Jahrhundert nicht immer mit der heute üblichen Betonung gleichgesetzt werden darf. Hier zeigen sich nicht nur zeitliche, landschaftliche und persönliche Unterschiede, sondern auch Verschiedenheiten bei ein und demselben Meister. Manche Wörter wie Alleluja können den Akzent auf jeder Silbe tragen, andere lassen mehrfache Akzentsetzungen zu. Und doch zeigt sich auch bei solchen Wörtern oft an der musikalischen

[1] ZfM XI, S. 212ff.

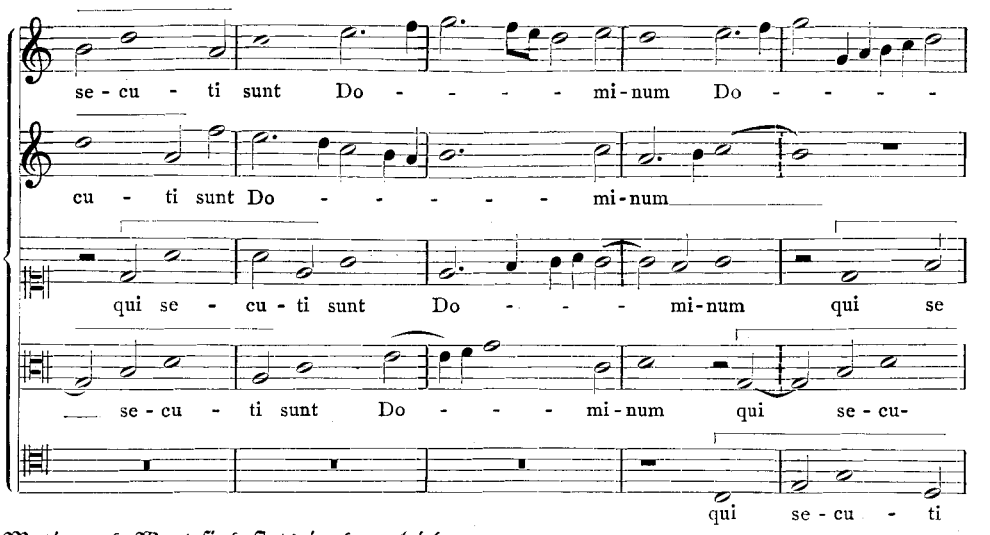
Motivstruktur, wo in diesem Falle der Hauptakzent anzusetzen ist. Mag sein daß man solche musikalisch-deklamatorische Akzentzusammenhänge als wortgezeugte Motive auffaßt, oder aber, als motivisch bestimmte Textunterlage, jedenfalls bleibt die motivische Struktur eines Satzes durch sie unangetastet, d. h. auch nach Wegnahme des Wortes bleibt der Satz völlig erhalten und verständlich. Die rhythmische Gestaltung der Motive wird auf die Taktakzente bezogen. Dieser Zug zeigt sich deutlich an den instrumentalen Transskriptionen polyphoner Vokalwerke bei den sog. Koloristen[1]. Eine genaue Untersuchung dieser Transskriptionen mit dem Original weist verschiedene Momente auf, die auf melodischem und harmonischem Gebiet gerade die Taktrhythmik des Satzganzen zu verstärken suchen. Dies ist bei der Instrumentalmusik das Gegebene. Anders im vokalen Original. Hier sind die Akzente nicht nur durch den latenten Takt, sondern auch durch das Wort festgelegt, mit den Akzenten die Motivgrenzen, die nunmehr nicht mehr nur mit den Takten zusammen fallen müssen, sondern von diesen auch abweichen können. In dieser durch das Wort festgelegten Deutung der motivischen Zusammenhänge liegt die „konstruktive" Macht des Wortes. Sie ist nicht etwa so aufzufassen als sei ein grammatikalisch-akzentisches Gerippe das primäre und die musikalische Struktur das sekundäre, die grammatikalische Wortdeklamation ist vielmehr mit der musikalischen Motivgestaltung so verwachsen, daß sie deren Rhythmik selbst bestimmt und sie nicht dem Taktschema ausliefern muß.

Die Tatsache, daß im polyphonen Satz die Deklamationsrhythmik nicht auf das Satzganze, sondern auf die einzelne Stimme wirkt, gibt eine Verschiedenheit der Akzente in den einzelnen Stimmen, die bei den Kadenzen und stets dann, wenn der Komponist einer deklamatorischen Verstärkung melodischer oder harmonischer Akzente bedarf wieder mit diesen d. h. vielfach mit dem Taktakzent zusammen geführt wird. Die Frage ist nun ob man die Deklamation als die lebendige akzentgebende Kraft ansieht und den „Takt" als latente rhythmische Ordnung, die bei den einzelnen Abschnitten mit den Deklamationsakzenten zusammen fällt, sonst aber den Deklamationsakzenten gegenüber häufig zurücktritt, oder aber umgekehrt, daß der Takt das bestimmende ist, mit dem nicht nur die Wortakzente, sondern vielfach auch die motivischen Schwerpunkte in einzelnen Stimmen nicht zusammenfallen.

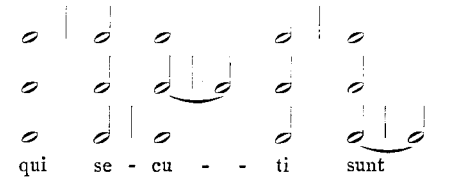
Wie sehr die Motivakzente mit den Deklamationsakzenten und nicht mit Taktakzenten zusammenhängen, zeigt folgendes Beispiel aus der Motette Unus ex duobus von Palestrina (G.-A. I, 98)



[1] Darauf hat Schering bereits im AfM II, S. 479 hingewiesen.



Motiv und Wort sind stets in der gleichen Weise verbunden, ihre Einsätze aber stehen auf allen möglichen Taktteilen. Soll man deshalb dem Takt entsprechend verschiedene Akzente für das gleiche Motiv annehmen



oder scheint es nicht natürlicher ein einmal durch den Text akzentuiertes Motiv[1] auch bei jedem Auftreten in dieser rhythmischen Gestalt aufzufassen? Damit werden freilich andere Akzentgrenzen als die taktlichen erreicht und zwar verschieden in den einzelnen Stimmen. Auch wenn der Text fehlte, würde in unserem Beispiel die Motivakzentuierung in den einzelnen Stimmen kaum verschieden und dem der Motivgestaltung widersprechenden Taktschema entsprechend aufgefaßt werden.

Der Taktus hat eben hier die Dauer und das musikalische Untereinander des Ablaufs zu ordnen und keine für Motiv und Satz bestimmende akzentische Bedeutung. Würde man letzteres annehmen, so geschähe dies auf Kosten der motivischen Satzstruktur und damit des Kunstwerks selbst. Der Tatsache, daß ein latenter ordnender Takt das ganze Stück hindurch vorhanden ist, der von der an die Deklamation gebundenen organischen Rhythmik akzentische Bedeutung erhalten kann, widerspricht diese Auffassung der Deklamationsrhythmik durchaus nicht.

Bezüglich der Stellung der Musik zum Wortsinn, die eine ganz andere Bedeutung als das Verhältnis der akzentischen Struktur zum grammatikalischen Wert besitzt und daher aus dem Rahmen unserer Untersuchung fällt, ist die Verwendung von Polyphonie und Homophonie wichtig. Daß Palestrina die wortreichen Credo- und Gloriasätze vorwiegend homophon, die wortarmen Sätze wie Kyrie, Agnus, aber polyphon vertont, liegt nicht nur in einem rein liturgisch-zeitlichen Moment, sondern letzten Endes viel tiefer in der Auffassung des Worttonproblems dieser Zeit überhaupt begründet. Auch an diese Fragen, die zu den wichtigsten des Stilproblems gehören, rührt die Auffassung der Deklamationsrhythmik nicht.

Daß Arsis und Thesis naturgegebene Momente jedes rhythmischen Ablaufs sind, ist selbstverständlich, es handelt sich nur um die Art ihrer Ordnung. In der Musik des 18. Jahrhunderts mit ihrer metrisch-rationalistischen Akzentordnung ist diese Frage im Takt leicht gelöst. Wenn man die motivische Struktur eines Satzes außer Acht läßt — von der Deklamation gar nicht zu reden — und nur ein Stimmenkonglo-

[1] Die Textunterlage findet sich hier bereits im Original.

merat ohne innere strukturelle Gliederung erlebt, dann ist auch für die Polyphonie des 16. Jahrhunderts diese Frage einfach im Takt gelöst. Daß die alte Polyphonie nicht nur eine horizontale Struktur, sondern auch eine ebenso wichtige vertikale Struktur besitzt wird dabei allerdings nicht berücksichtigt. Wenn man aber außer dem rein zeitlichen Ablauf der klanglichen Gesamtmasse im Satzganzen noch diese motivische Struktur mit verschiedenartiger rhythmischer Lage der Motive erkennt, dann wird die Lösung dieser Frage ungemein schwieriger. Jedenfalls wird allein bei Betrachtung der motivischen Struktur — der Text sei hier einmal außer Acht gelassen — deutlich, daß sich eine einheitliche für alle Stimmen gültige Akzentregelung nicht überall ohne Gewalt durchführen läßt, sondern daß die einzelnen Stimmen oft auf mehr oder minder lange Strecken ihr rhythmisches Sonderdasein führen. Jede Stimme wird natürlich rhythmisch in zwei- oder dreiteilige Arsis-Thesisfolgen aufteilbar sein, deren Akzente nicht ohne weiteres mit denen einer anderen zusammen fallen. Beim homophonen Satze — natürlich auch bei dem zur Homophonie umgebogenen polyphonen — dagegen zeigt sich ein festes Untereinander der Akzente, das eben die Homophonie ausmacht und daher für alle Stimmen einheitliche Taktgrenzen ziehen läßt.

Dadurch ist ein völliges Verschmelzen der Stimmen unter einer einzigen rhythmischen Ordnung gegeben, die taktlich bestimmt erscheint. Die Rhythmik der Homophonie ist klar, gleichgültig ob eine einheitliche Taktfolge oder eine nach Metrik, Motivik oder Deklamationsakzenten geordnete Einteilung vorliegt.

Anders bei der Polyphonie, deren Verschiedenartigkeit der Akzente einzelner Stimmen durchaus keine Gesamtwirkung „einer ungegliederten, ineinander schwimmenden Tonmasse" hervorruft, sondern gerade eine außerordentlich feine Gliederung der Struktur nach der vertikalen Seite. Denn hier gehen die Motive nicht in einem Pfahlbau von Taktakzenten unter, sondern zeigen das Eigenleben der Stimmen. Sie sind in ihrem Zusammenhang geordnet durch das gleichmäßige Regulativ des „Taktes", der im Sinne von Metronomschlägen über dem Ganzen schwebt und dessen Schlägen die einzelnen Stimmen je nach ihrer inneren Gestaltung Akzenthaftigkeit zuteilen.

Ein Beweis für das Vorhandensein eines latentes Taktgefüges im musikalischen Satz, dem die Deklamationsrhythmik in keiner Weise widerspricht, ist die harmonische Gestaltung des Satzes. Nicht nur die akzentisch festgelegte Kadenz sondern auch innerhalb des Satzes die Dissonanz[1] und Synkopenbehandlung, die in einer ganz bestimmten Weise an Arsis und Thesis einer gleichmäßig fortlaufenden Taktordnung gebunden ist.

Daß aber für die Akzentuierung innerhalb der großen Struktur des Satzes das Wort in erster Linie maßgebend ist, zeigt nicht nur die Analyse der Werke, sondern auch mancher Ausspruch der Theoretiker. So sagt z. B. Glarean in seinem Dodekachordon 1547[2]: „Die Alten paßten um ihre Gefühle auszudrücken mehr die Harmonien den Worten, als die Worte der Mensur oder dem Takt an, obgleich jedes Gedicht seine eigentümliche Mensur hat, aber doch nicht ganz und gar so, wie es jetzt die Musiker verlangen." Also nicht der Taktakzent, sondern der Wortakzent ist innerhalb der taktischen Ordnung maßgebend. Dies ist auch die Grundlage für Seb. Heydens Vorschlag schwierige Sätze in perfekter Mensur imperfekt zu lesen „ut utrumlibet recte cantari procul audiens dijudicare nequeat, integra ne perfectio cantetur an resoluta diminutio[3]". Eine Kunst die auf streng taktischen Akzenten aufgebaut ist, läßt sich nicht perfekt oder imperfekt lesen, ohne daß es der Hörer störend empfindet. Man denke sich einen Militärmarsch im dreiteiligen Takt oder einen Straußschen Walzer im zweiteiligen Takt gespielt! Dagegen verändert die zwei- und dreiteilige Lesung am Wesen eines Satzes nichts, wenn der Takt als eine Ordnung der Notenwerte aufgefaßt wird, die Motive aber ihrem Bau entsprechend durch die Deklamation akzentuiert sind, sie kann allerdings visuell in einigen Stimmen die Motivzusammengehörigkeit verdeutlichen, für die Praxis aber stellt sie eine unnötige Komplizierung dar.

[1] Knud Jeppesen hat in seinem Buche „Der Palestrinastil und die Dissonanzbehandlung" (Leipzig 1925) eingehend diese Fragen dargelegt.

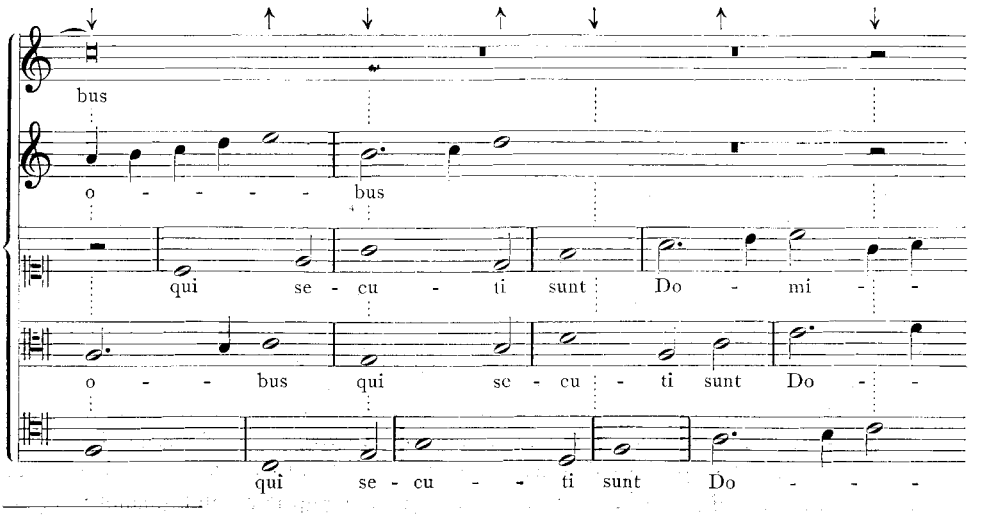
[2] Zitiert nach der Übersetzung von P. Bohn. XVI. Band der Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke 1888, I, S. 132.

[3] Vgl. Schering AfM II, S. 446.

Darauf daß der Takt in der Mensuralmusik des 16. Jahrhunderts keinerlei primäre akzentische Bedeutung für das Satzganze, also keine Abteilung in schwere und leichte Taktteile hat, sondern eine Ordnung der Werte der einzelnen Noten ohne jedes primäre Gefühl für Gruppentaktbildungen darstellt, hat schon G. Schünemann nachdrücklich hingewiesen und seine Darlegungen durch eine Reihe von Zitaten aus den Schriften der Musiktheoretiker belegt[1]. So vergleicht z. B. Hermann Fink den Takt mit dem Uhrenschlag, der immer gleichmäßig dahingeht, während verschiedene Silben in dieses über dem Satzganzen schwebende Gerüst einer Ordnung der Notenwerte, nicht ihrer akzentgebundenen Gruppierung eingereiht werden können. Das Taktschlagen war lediglich ein äußeres Orientierungszeichen für den zeitlichen Ablauf, das für alle Stimmen gleichmäßig gültig war, das die Notenwerte und damit das Untereinander der Stimmen ordnete. Diese bleiben innerhalb dieser Ordnung frei und bestimmen ihre notwendigen Akzente aus ihrer eigenen deklamationsgebundenen Struktur[2].

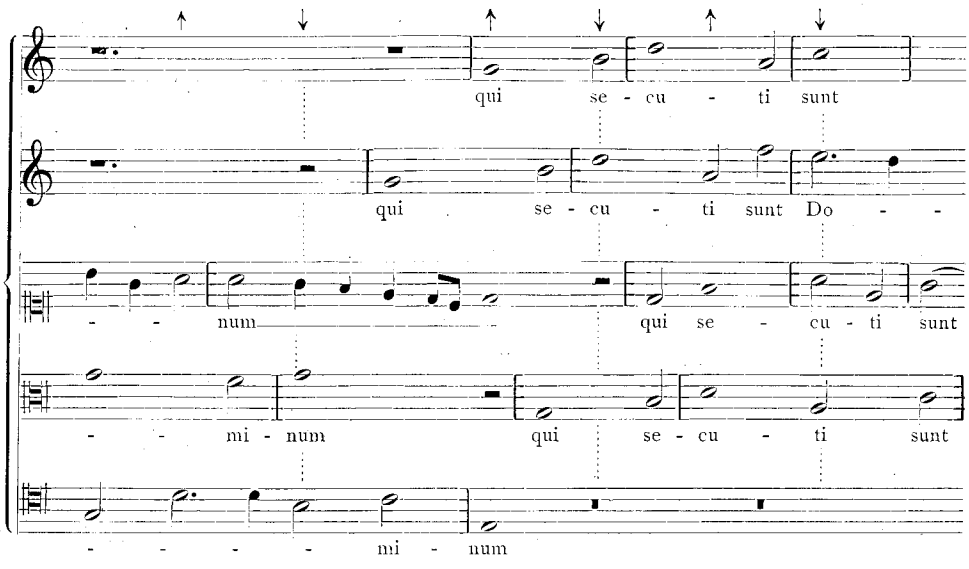
Das visuelle Orientierungsmittel des Auf- und Abschlags des Dirigenten ist in der späteren Zeit durch Eintragung von ordnenden Strichen in das Notenbild ersetzt worden und auch unsere heutigen äußerlich dem Gruppentakt ähnlichen Striche in Spartierungen alter polyphoner Werke sind nichts anderes als Ordnungsstriche um den „Ablauf" anzuzeigen. Sie ändern an der Auffassung der musikalischen Struktur nichts und dürfen nicht entgegen dem inneren Bau des musikalischen Satzes metrische Betonungen bringen, die seinem Wesen widersprechen. Deklamation und Struktur des Satzes gehören in der vokalen Polyphonie zusammen, so daß m. E. musikalischer Organismus und Deklamationsrhythmik nicht als Gegensätze sich gegenübergestellt werden können. K. G. Fellerer, Münster.

Zu diesen Ausführungen Dr. Fellerers, die noch einmal seine Auffassung scharf formulieren, füge ich nur weniges hinzu. Die Berufung auf die Stellen bei Glarean und Heyden entbehren der Beweiskraft, da sie sich im Zusammenhang auf andere Dinge beziehen. Ich bestreite nach wie vor, daß tactus mit „Metronomschlag" identisch gewesen ist. Das angezogene Beispiel aus Palestrina spricht m. E. doch gerade gegen Fellerers These. Nimmt man nämlich einmal den visuellen Taktstrich als Akzentgeber an — statt dessen könnten ebensogut lauter ^ gesetzt werden —, so ergibt sich folgendes Bild:



[1] G. Schünemann, Geschichte des Dirigierens Leipzig 1913, S. 36 ff., SIMG 1908, S. 73 ff.

[2] Zu dieser Erkenntnis kam auch G. Schünemann und betont ausdrücklich (a. a. O. S. 56) „Die Betonung gibt allein den Sprachakzent, der bald auf diese, bald auf jene Stelle im Taktus fallen kann."



Man muß sich das Ungeheuerliche dieser Vortragsweise mit allen ihren satztechnischen Konsequenzen einmal klar machen. Steht sie nicht in schärfstem Widerspruch zum leitenden tactus (↓ ↑)? Je „musikalischer" ein Chor ist, um so eher wird er hier versagen. Ich sehe keinen Ausweg. A. Schering, Berlin.

Mitteilungen

– Am 1. Februar starb in Saalfeld August Halm vor Erreichung seines 60. Lebensjahres. So sehr dieser schwäbische Charakterkopf sich als reiner Musiker fühlte, so sehr er seine ganze Tätigkeit als Schriftsteller gegenüber seinem Schaffen als Komponist nur als sekundär empfand, so stark hat er auf seine Zeit doch vor allem durch seine Bücher, und unter diesen: theoretischen Werken strengerer und populärerer Haltung, einem Bruckner- und Beethovenbuch, besonders durch seine Konfession „Von zwei Kulturen in der Musik" nicht bloß ästhetisch, sondern auch historisch klärend und eindringend gewirkt.

– In seinem Geburtsort Montegiorgio (Ascoli-Piceno) starb am 28. Dez. 1928 Domenico Alaleona im Alter von nur 47 Jahren. Er hat hauptsächlich in Rom als Komponist, als Lehrer für Musikgeschichte, als Kritiker und als Chordirigent gewirkt; seinen wissenschaftlichen Namen verdankte er, neben einer Reihe von theoretischen und ästhetischen Werken, namentlich seinen „Studien über die Geschichte des Oratoriums in Italien" (1908), die die Herkunft des Oratoriums aus der Laudenkomposition überzeugend dartaten.

– Am 12. [nicht am 21., wie leider in der neuesten Aufl. des Riemannschen Musik-Lexikons steht] hat André Pirro in Paris seinen 60. Geburtsag gefeiert. Dem hervorragenden Gelehrten, dem Manne, der in Frankreich für die offizielle Anerkennung unserer Wissenschaft vielleicht das Meiste getan und erreicht hat, dem lauteren Menschen gilt heute auch unser Glückwunsch. Es liegt an Herkunft und an innerer Neigung, daß André Pirro seine Tätigkeit als Forscher vor allem deutschen Meistern gewidmet hat: J. S. Bach, dem inneren Wesen von Bachs Tonsprache, und den Wurzeln dieser Sprache im Werk seiner niederdeutschen und mitteldeutschen Vorgänger, Buxtehude und Heinrich Schütz. Es sind nicht bloß die einzigen umfassenderen und zusammenfassenden französischen Werke über diese beiden großen Meister des 17. Jahrhunderts, sondern die einzigen Werke dieser Art überhaupt, und wir haben allen Anlaß, ihrem Verfasser als einem Mehrer der Erkenntnis deutscher Musik zu danken.

– Am 26. Januar ist in Charlottenburg Elisabeth Caland gestorben, der die physiologische und psychologische Begründung der modernen Klaviertechnik viele Anregung verdankt.

– Vorlesungen an der Univ. Upsala: C. A. Moberg: Die allgemeine Musikgeschichte zwischen 1500 und 1770 (Herbst 1928); Die Entstehung der christlichen Tonkunst und ihre wichtigsten liturgischen Formen (Frühjahr 1929).

– Das Erlanger Collegium musicum brachte im Verein mit Bühnenkünstlern unter G. Beckings Leitung Pergolesis „Maëstro di Musica" in Scherings, und Telemanns „Pimpinone" in Beckings Übersetzung und Bearbeitung in den Stadttheatern Würzburg, Schweinfurt, Bamberg und Erlangen zur Aufführung.

– Die Schriftleitung der ungarischen Monatsschrift „Zenei Szemle" ist seit Januar 1929 in die Hände von Dr. Benedikt Szabolcsi übergegangen. Das Januarheft enthält als Beilage eine von Szabolcsi besorgte kritische Neuausgabe der Melodien des Lauteniſten und Reimchroniſten Seb. Tinodi (1505?—1556).

– Seit Januar 1929 erscheint in Dorpat (Tartu) eine „Estnische Musikalische Monatsschrift" (Eesti Muusika Kuukiri), hrsg. vom dortigen „Verein zur Förderung musikalischer Bildung und Kultur".

– In der Bücherschau des letzten Heftes, S. 240, Z. 8 muß es unter Hermann Bäuerle heißen: Heft 2, Philosophische Vorbildung (Psychologie und Logik). 8°, 30 S. 1.40 Rm.

– Herr Reinh. Sietz, Köln-Merheim, Ziethenstr. 3/III, ersucht gegen Ersetzung aller Unkosten um den Nachweis von Klavier- oder Orgelwerken von Schülern J. S. Bachs (J. Tob. Krebs, H. Nic. Gerber, J. G. Ziegler, J. C. Vogler, J. G. Müthel u. a.), soweit sie nicht bei Eitner verzeichnet sind.

Kataloge

Karl Ernst Henrici, Berlin W 35. Versteigerung CXLVI. Autographen, Literatur und Wissenschaft, Musik und Kunst. Sammlung Pawel-Rammingen, Sammlung Migault und anderer Privatbesitz. 12. Jan. 1929. Nrn. 258—373 Musik u. Kunst, vor allem eine Reihe wertvoller Briefe von Haydn, Beethoven, Weber, Loewe (17 Stück), Schumann, Wagner usw.

Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin SW 11. Katalog 53. Musiker-Autographen. Versteigerung am 8. März 1929. Nrn. 1—231. Bedeutungsvolle Auktion besonders wertvoller Handschriften und Briefe: Beethovens Lied „Der Mann von Wort" op. 99; Chopins Polonaise op. 53; Mendelssohns 42. Psalm; ein bisher verschollenes Duettino aus Mozarts „Tito"; Schuberts „Erlkönig" in der Fassung mit den Triolen usw. usw.

Februar | **Inhalt** | 1929

	Seite
Amtliche Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	257
Friedrich Gennrich (Frankfurt a. M.), Internationale mittelalterliche Melodien	259
Gerhard v. Keußler, Zur Ästhetik der Vokalmusik	297
Benedikt Szabolcsi (Budapest), Ungarische Chorpartituren des 18. Jahrhunderts	306
Bücherschau	312
Neuausgaben alter Musikwerke	313
Miszellen	314
Mitteilungen	319
Kataloge	320

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Sechstes Heft 11. Jahrgang März 1929

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Internationale mittelalterliche Melodien

Von

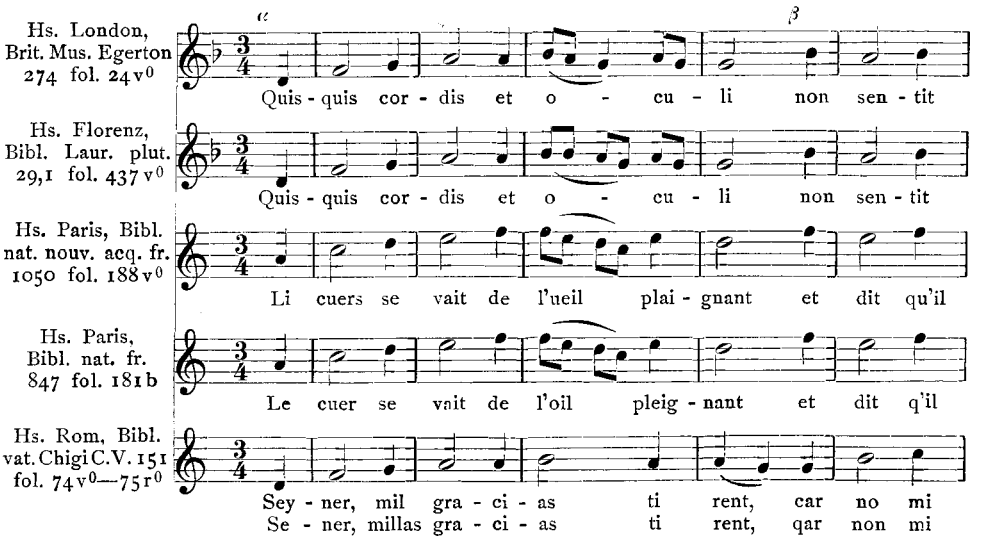
Friedrich Gennrich, Frankfurt a. M.

(Schluß)

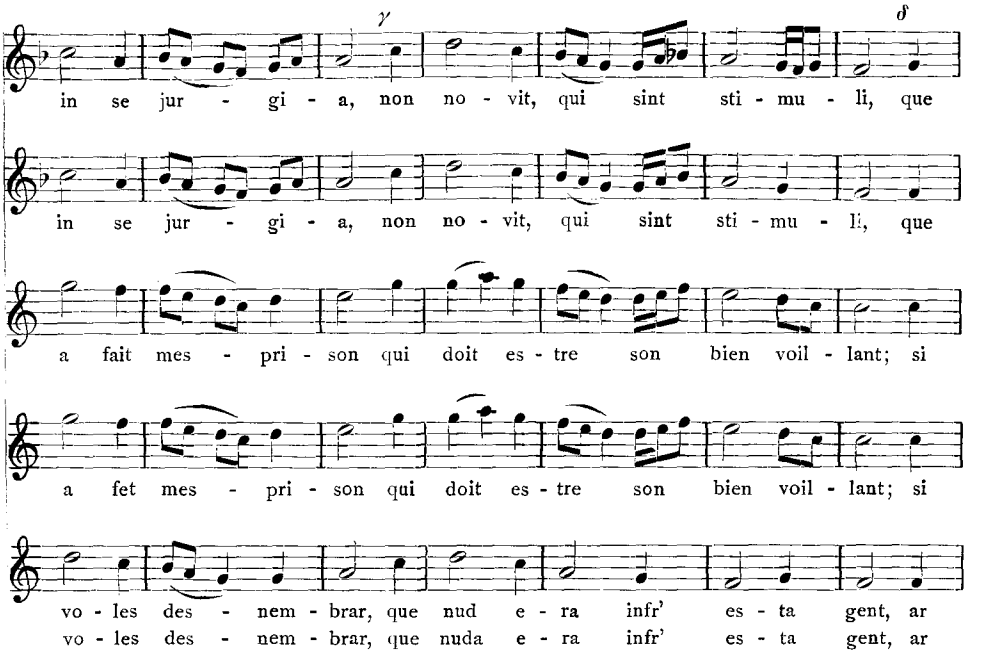
Philippe de Grève, den wir als Verfasser der Agmina-Motette kennen gelernt haben, hat nicht nur Motettentexte geistlichen Inhalts verfaßt, sondern auch als Dichter mittelalterlicher sangbarer Lyrik großen Ruhm erworben. Diese war insofern, als sie vorbildliche, formvollendete Kunst darstellte, Gegenstand der Unterweisung an Schulen und Universitäten, welchem Umstand wohl zuzuschreiben ist, daß manche Stücke weiteste Verbreitung und in Hss. aus den verschiedensten Ländern Aufnahme gefunden haben. Interessanten Aufschluß bezüglich der Verbreitung solcher mustergültigen Stücke gewährt Italien, das ja im Vergleich zu anderen Völkern so spät in den Kreis der Vulgärliteratur eintrat. Nicht etwa, daß es bis zum 13. Jahrhundert keine italienische Vulgärsprache gegeben hätte; sicheren Zeugnissen zufolge hat eine solche, die sich zum großen Teil mit der heutigen gedeckt haben muß, schon seit dem 7. Jahrhundert bestanden. Freilich mag die Kenntnis des Latein in Italien, und die Möglichkeit, es zu verstehen, auch für die Kreise der weniger Gebildeten größer gewesen sein als in anderen Ländern. Doch wird der Mangel an vulgärsprachlicher Literatur keineswegs durch eine entsprechende Fülle an lateinischer Poesie ausgeglichen. Dieselbe Unproduktivität findet sich hier wie in allen Künsten, ohne daß es dabei an Interesse gefehlt hätte. Hierfür bietet die vom musikgeschichtlichen Standpunkt aus höchst interessante literarische Quelle, die in den 80er Jahren des 13. Jahrhunderts verfaßte, bis 1287 reichende Chronik des 1221 geborenen Parmenser Franziskaners Salimbene reichen Aufschluß (vgl. Rep. I, 247). Die ausführlichen Nachrichten, die Salimbene über die Jahre 1247 und 1250 gibt, enthalten eine Reihe von Kompositionen, die damals gesungen wurden, darunter nicht weniger als sechs lateinische Texte von Philipp de Grève, wie die Parabel vom Magen und den Gliedern: Inter menbra singula; den Dialog der Jungfrau Maria mit dem Kreuz: Crux de te volo conqueri ... und das weitverbreitete Lied vom Streit

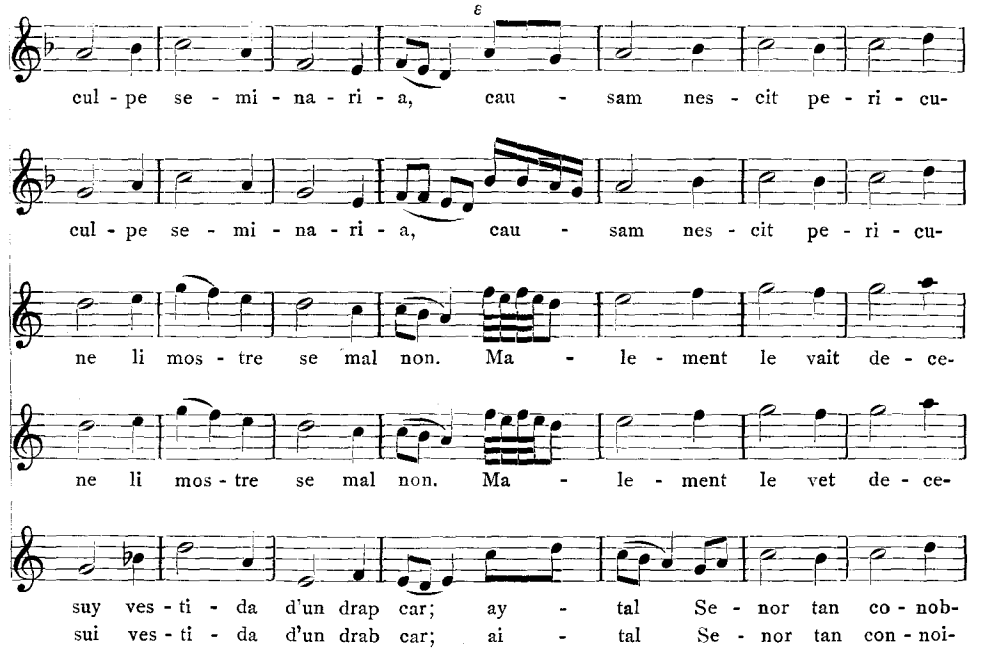
zwiſchen Herz und Augen, in welchem die Augen die vom Herzen vorgeworfene Schuld auf dieſes ſelbſt abwälzen: Quisquis cordis et oculi ... Letztere Kompoſition kennen wir nicht nur aus 24 Hſſ.[1] aus faſt allen mittelalterlichen Kulturländern, ſondern ſie hat auch vulgärſprachlichen Texten als Melodie gedient (vgl. Rep. I, 248 und AfM 5 [1923], S. 188, Anm. 1). Die Hſſ. Paris, Bibl. nat. fr. 847 und nouv. acq. fr. 1050 enthalten eine Überſetzung des lateiniſchen Liedes, im Versmaß der lateiniſchen Vorlage, die, wie letztere Hſ. fol. 191v° angibt, vom „Chancelier de Paris", d. h. von Philippe de Grève ſelbſt herrührt. Es iſt das Lied: Rayn. 349: Li cuers se vait de l'ueil plaignant ...[2], das in beiden Hſſ. dieſelbe Melodie wie die Vorlage, eine Quint höher transponiert, hat. Auch das provenzaliſche Sprachgebiet kennt die Melodie aus dem Kontrafaktum der Sancta Agnes: Seyner, mil gracias ti rent ... aus der Hſſ. Rom, Vaticana Chigi 151, fol. 74v°. Es wird hier ausdrücklich mitgeteilt, daß der Angelus ... postea facit planctum in sonu: Si quis cordis et oculi[3]. Es folgt darauf nach einem kleinen Zwiſchenraum der Text der 1. Strophe ohne Raum für die Notation; doch iſt auf dem unteren Rand der Blätter fol. 74v°—75r° die 1. Strophe mit Melodie in einer etwas plumpen Quadratnotation auf zwei Notenlinien mit c- und f-Schlüſſel aufgezeichnet. Beiläufig ſei bemerkt, daß der Débat du Cœur et de l'Œil von Michaut Taillevent keine Nachbildung der lateiniſchen Altercatio Cordis et Oculi iſt[4], daß aber Herder in ſeinen Volksliedern eine freie metriſche Überſetzung des lateiniſchen Liedtextes unter dem Titel „Herz und Auge, aus dem Latein der mittlern Zeiten"[5], die allerdings vom metriſchen Bau der Vorlage abweicht, bringt.

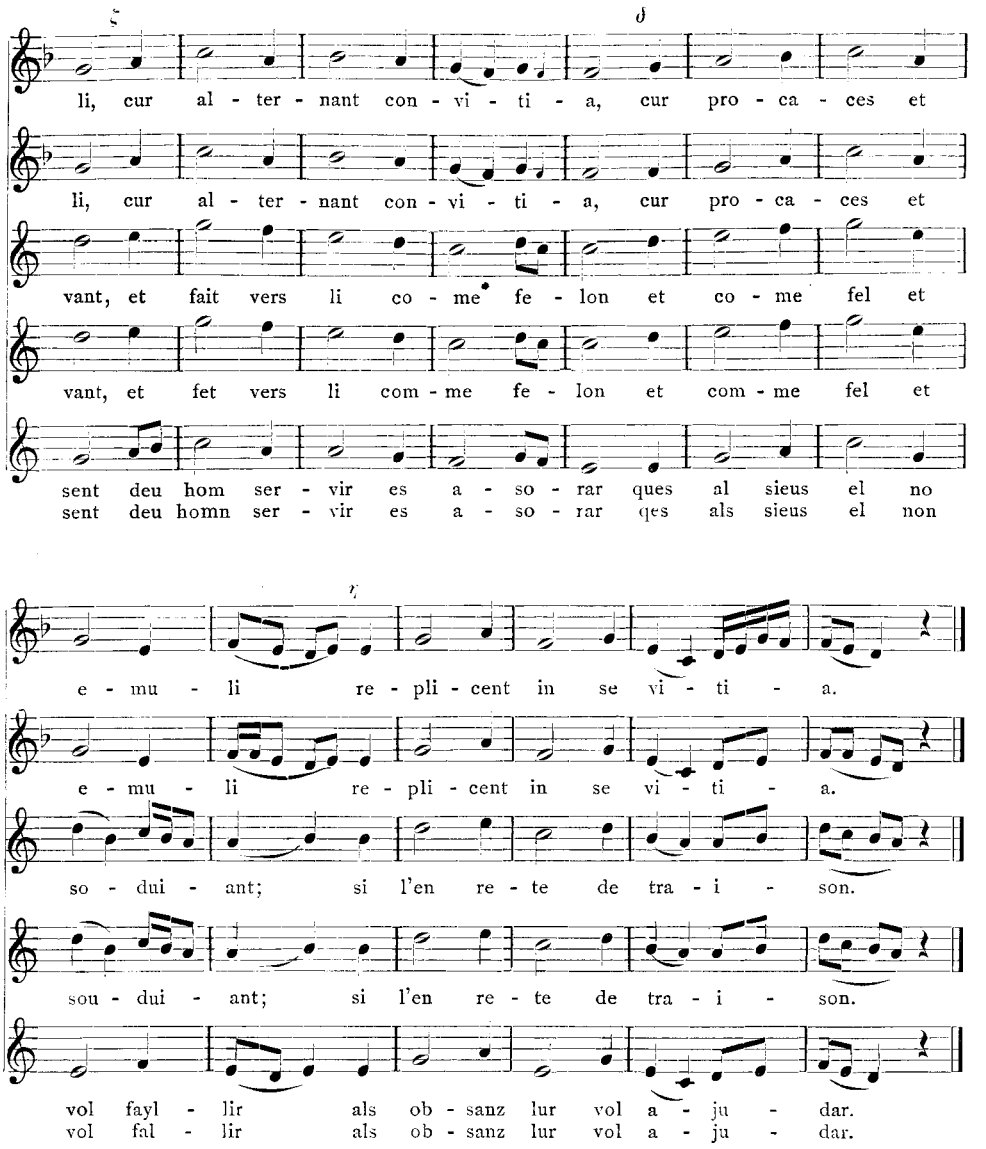
Die Lieder lauten:



[1] Text gedr. Dreves, Analecta hymnica, XXI, Leipzig 1895, S. 114; Melodie ebenda, S. 216.
[2] Gedr. P. Meyer, Romania I (1872), S. 202.
[3] Text gedr. Bartſch, Sancta Agnes, Berlin 1869.
[4] Vgl. Droz u. Piaget, Le Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique, Paris 1925, Bd. II, S. 97.
[5] Gedr. in: Herders ſämtl. Werke, hrsg. von Suphan, Berlin 1885, Bd. 25, S. 374.


γ
δ
in se jur - gi - a, non no - vit, qui sint sti - mu - li, que
in se jur - gi - a, non no - vit, qui sint sti - mu - li, que
a fait mes - pri - son qui doit es - tre son bien voil - lant; si
a fet mes - pri - son qui doit es - tre son bien voil - lant; si
vo - les des - nem - brar, que nud e - ra infr' es - ta gent, ar
vo - les des - nem - brar, que nuda e - ra infr' es - ta gent, ar


ε
cul - pe se - mi - na - ri - a, cau - sam nes - cit pe - ri - cu-
cul - pe se - mi - na - ri - a, cau - sam nes - cit pe - ri - cu-
ne li mos - tre se mal non. Ma - le - ment le vait de - ce-
ne li mos - tre se mal non. Ma - le - ment le vet de - ce-
suy ves - ti - da d'un drap car; ay - tal Se - nor tan co - nob-
sui ves - ti - da d'un drab car; ai - tal Se - nor tan con - noi-



Es ist natürlich außerordentlich schwer, wenn nicht unmöglich, das Ursprungsland der meist anonym überlieferten mittelalterlichen Lyrik festzustellen. Welche Lieder der in Deutschland zusammengestellten und in der berühmten Münchener Hs. der Carmina burana niedergelegten Auswahl sind von deutschen, welche z. B. von französischen Dichtern? Da man den Texten als solchen ihre Herkunft nicht ansehen kann, muß man sich vorläufig noch mit der Feststellung begnügen, daß das Konduktus-Repertoire der Pariser Notre Dame-Hss. einen beträchtlichen Teil der Texte zur Carmina burana-Sammlung beigesteuert hat. Daneben ist auch ein in Frankreich entstandener Motettentext: Homo quo vigeas nachweisbar.

Manchmal ist es möglich, den Verfasser des einen oder anderen anonymen Liedes auf dem Umweg über andere Hss. festzustellen. Zu den Liedern der Carmina burana-Sammlung, deren Verfasser auf diese Weise bekannt geworden ist, gehört der kürzlich durch die Berliner Text-Hs. des 15. Jahrhunderts, Theol. lat. fol. 312, fol. 5v° als von Philippe de Grève verfaßt[1] identifizierte dreistimmige, vielleicht von Philippes Zeitgenossen Perotin[2] komponierte Konduktus Dic Christi veritas, dessen Schlußmelisma über den Endsilben ante der 1. Strophe des lateinischen Textes (cum bulla fulminante) die Melodie für das bekannte vierstrophige Lied Philippe de Grèves Bulla fulminante sub judice tonante abgegeben hat (vgl. Rep. I, 98). Eine vom musikalischen Standpunkt aus höchst interessante Tatsache begleitet dieses Lied: es ist auf gleiche Weise wie viele alte Motetten unter Benutzung einer vorhandenen Komposition entstanden.

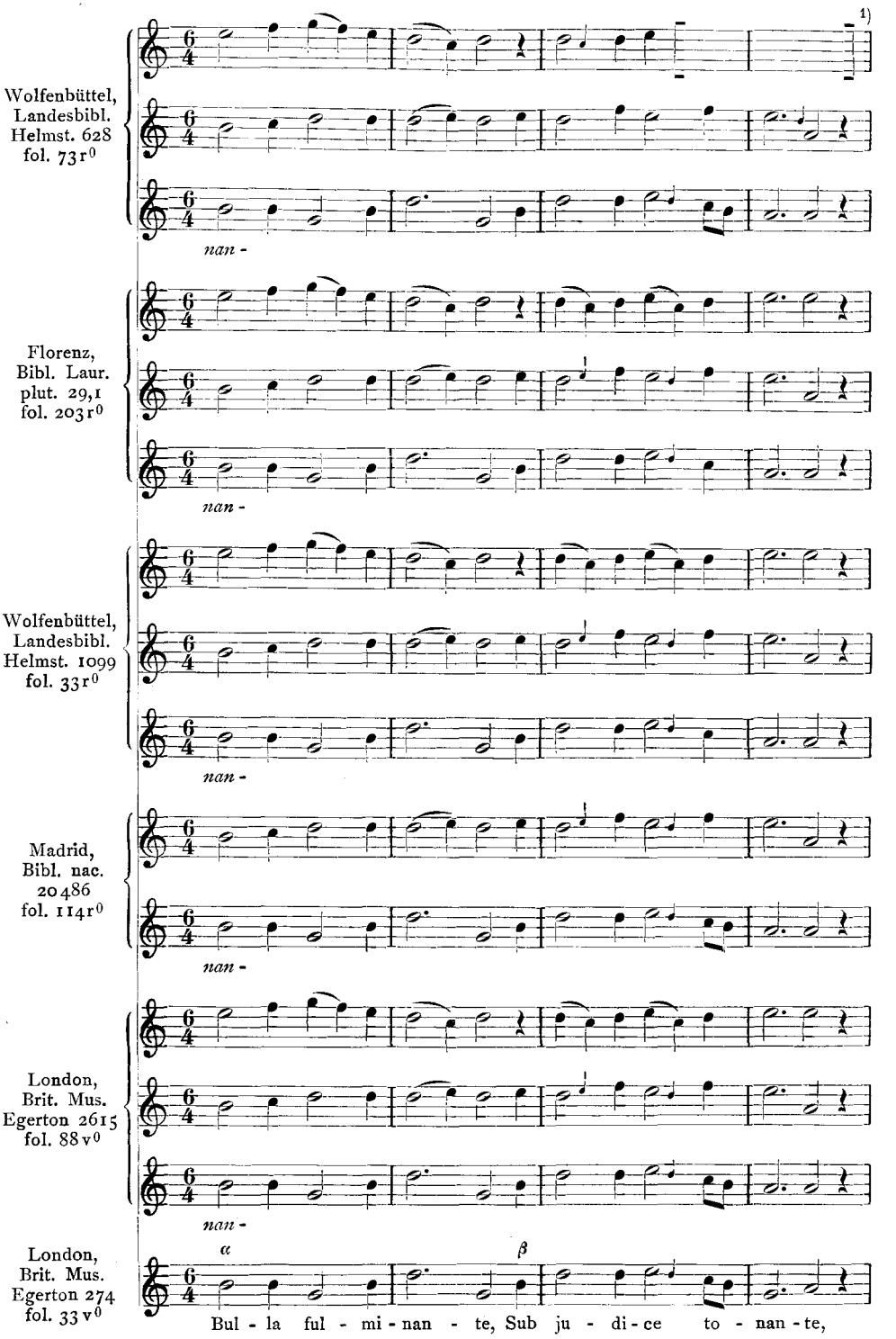
Der Konduktus: Dic Christi veritas[3] ist uns aus sieben Hss., nämlich aus Hs. Florenz, Laurenziana Plut. 29, cod. 1, fol. 203r°; Wolfenbüttel, Helmst. 628, fol. 73r°; Madrid, Nationalbibl. 20486, fol. 114; Wolfenbüttel, Helmst. 1099, fol. 33r°; London, Brit. mus. Egerton 2615, fol. 88v°; Stuttgart, Landesbibl. I, Ascet. 95, fol. 31v°; München, Staatsbibl., lat. 4660, fol. 54r° (Carm. bur.) bekannt, von denen alle, außer den Hss. Stuttgart und München, die in linienlosen Neumen aufgezeichnet sind, die Komposition in Quadratnotation überliefern.

Die Hs. London, Egerton 274, fol. 33v° bringt nur das Lied Bulla fulminante sub judice tonante[4] und zwar mit einstimmiger Melodie, der untersten Stimme des dreistimmigen Schlußmelismas unter dem Titel: De curia Romana. Ebenso haben die Hss. Stuttgart und München zu diesem Lied besondere einstimmige Notation, ebenfalls in linienlosen Neumen, während die übrigen Hss. keine besondere Notation dazu bringen (vgl. Rep. I, 98).

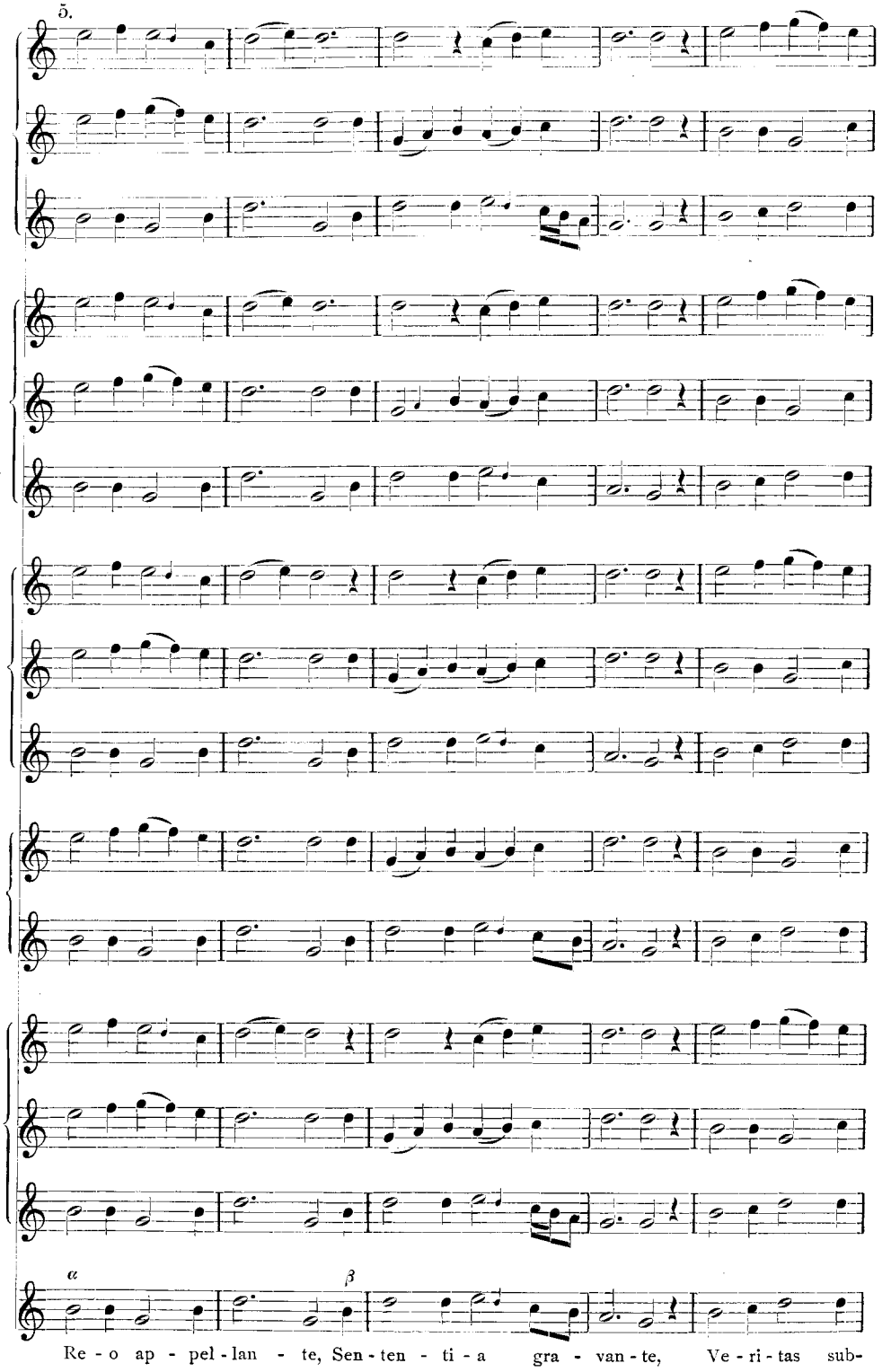
Bei diesem Lied bietet sich die sonst recht seltene Gelegenheit einer Datierung. Es ist bekannt, daß Philippe de Grève als Kanzler der Kirche von Paris tätigen Anteil an den Streitigkeiten der Kirche mit der Sorbonne nahm und von dem Papst Honorius III. zur Schlichtung derselben nach Rom berufen wurde. 1219 und vielleicht auch 1222 weilte er in Rom, wo er reichlich Gelegenheit hatte, die — schon sprichwörtlich gewordene — Bestechlichkeit am päpstlichen Hofe aus eigener Anschauung kennen zu lernen. P. Meyer vermutet deshalb im 8. Vers der ersten Strophe: itur et recurritur ad curiam eine Anspielung auf seine Romreisen, so daß das Lied kurz nach 1222 entstanden wäre[5]. Das Lied, das in Veste nuptiali aus Hs. Florenz, Laur. plut. 29, 1, fol. 450v°[6] ein Kontrafaktum besitzt, lautet:

---

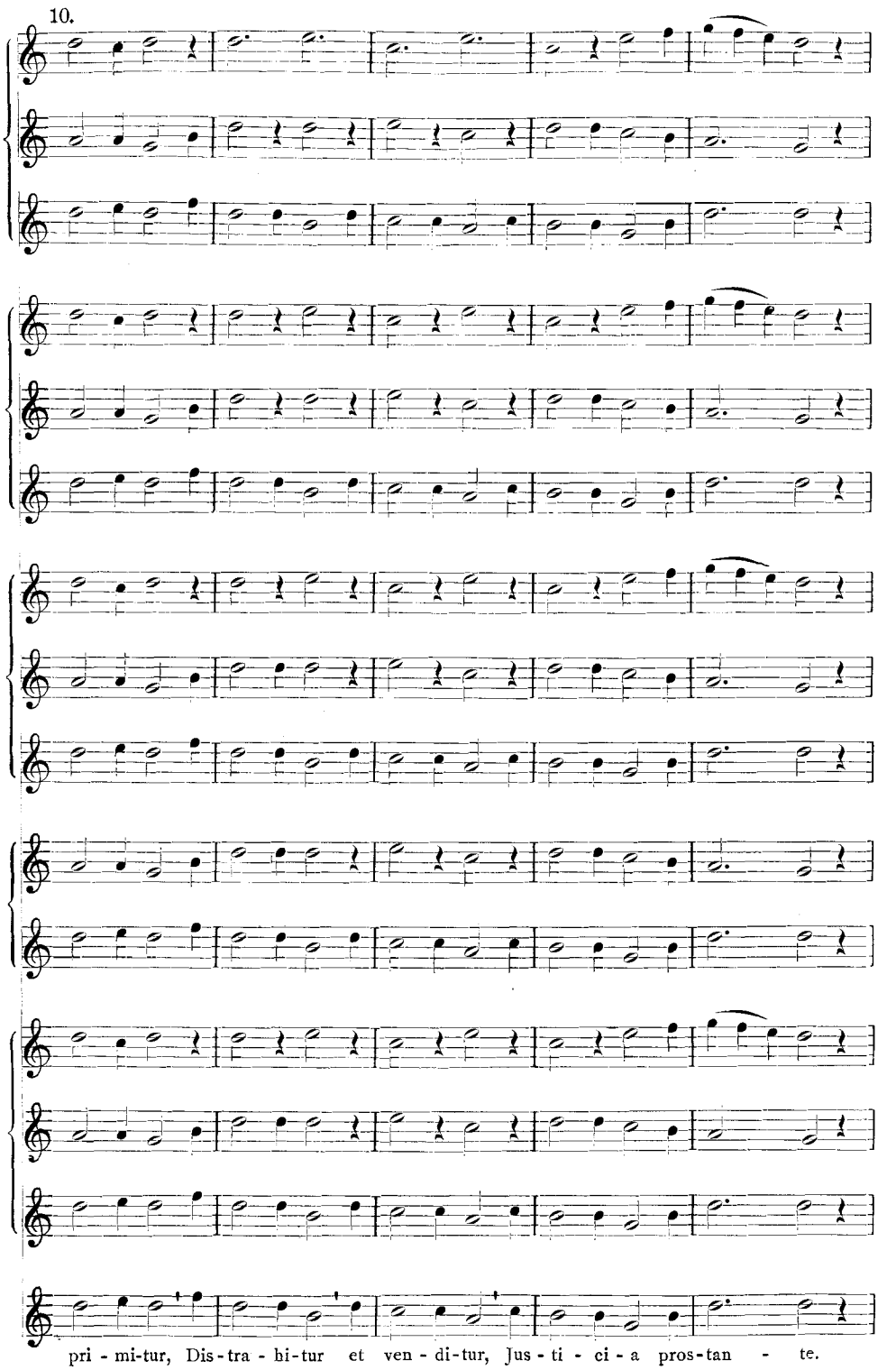
[1] Vgl. Fickermann im Neophilologus, Leipzig 1928, Bd. 13, S. 71.
[2] Vgl. Handschin, ZfM 6 (1924), S. 554.
[3] Komposition hrsg. von Handschin, ZfM 6, S. 554ff.
[4] Text gedr. Dreves, Analecta hymnica, XXI, Leipzig 1895, S. 126; Melodie ebenda, S. 216.
[5] P. Meyer, Henri d'Andeli et le Chancelier Philippe, gedr. in Romania I (1872), S. 198.
[6] Text gedr. bei Dreves, Analecta hymnica, XXI (1895), S. 200.


Wolfenbüttel, Landesbibl. Helmst. 628 fol. 73r0
Florenz, Bibl. Laur. plut. 29,1 fol. 203r0
Wolfenbüttel, Landesbibl. Helmst. 1099 fol. 33r0
Madrid, Bibl. nac. 20486 fol. 114r0
London, Brit. Mus. Egerton 2615 fol. 88v0
London, Brit. Mus. Egerton 274 fol. 33v0
1)
nan -
α
β
Bul - la ful - mi - nan - te, Sub ju - di - ce to - nan - te,

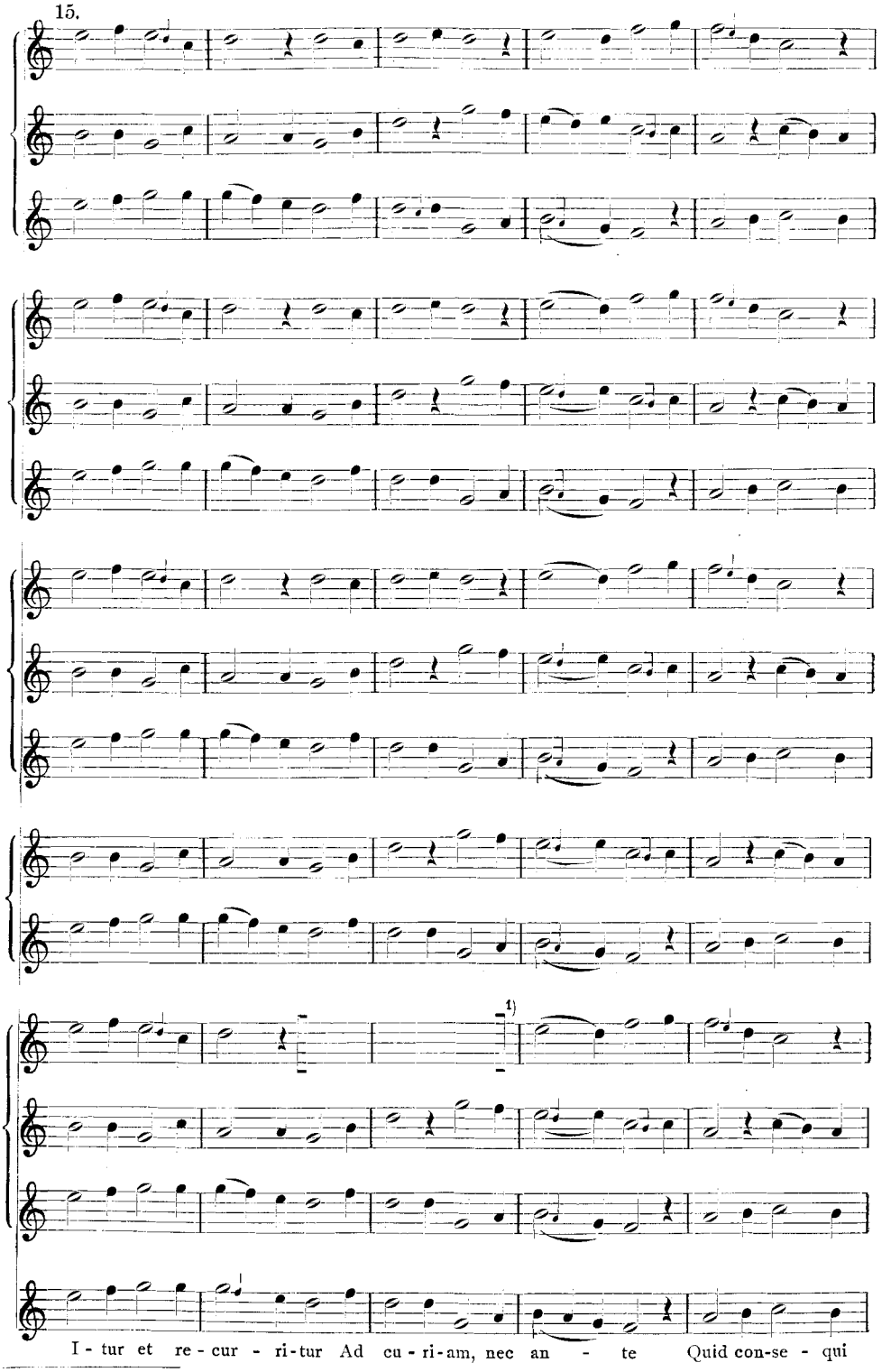
1) [ ] fehlt in Hs.!


5.
α
β
Re - o ap - pel - lan - te, Sen - ten - ti - a gra - van - te, Ve - ri - tas sub-

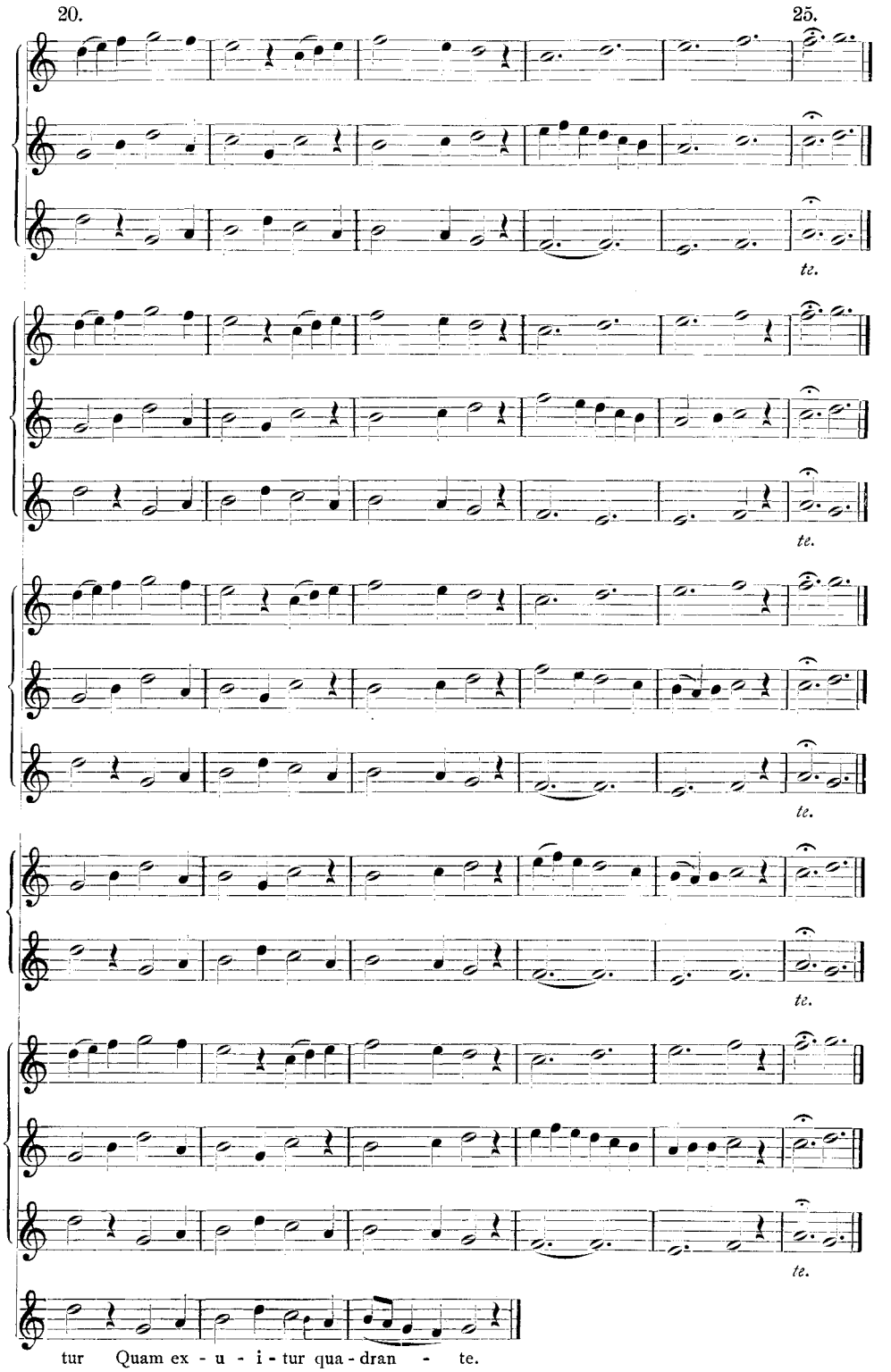
10.



15.



1) [ ] fehlt in Hs.!


20.
25.
te.
te.
te.
te.
te.
tur Quam ex - u - i - tur qua - dran - te.

Noch eine andere Liedmelodie der Carmina burana-Sammlung hat nachweisbar internationale Bedeutung gehabt, es ist die Melodie des Liedes: Procurans odium . . .[1]. Das Lied, das eine weitere Münchener Hs., Staatsbibl. lat. 5539, fol. 38r° überliefert, und zwar mit einer zweistimmigen Melodie in Quadratnotation, und das auch in den Hss. Florenz, Laur. plut. 29, 1, fol. 226r° dreistimmig, und in Madrid, Bibl. nac. 20486, fol. 124r° in zweistimmiger Fassung erscheint, dürfte aus Frankreich stammen oder jedenfalls dort weitere Verbreitung gefunden haben.

Spanke[2] hat darauf aufmerksam gemacht, daß dieses Lied denselben Bau und dieselbe Melodie wie das lateinische Lied: Purgator criminum . . .[3] hat, das uns in dreistimmiger Fassung in der Hs. Wolfenbüttel, Landesbibl. Helmst. 628, fol. 80r° überliefert ist. Die Angaben Spankes sind allerdings dahin zu ergänzen, daß nur die unterste Stimme in beiden lateinischen Liedern gleich ist, während die beiden Oberstimmen vollkommen differieren. Das letztgenannte Lied ist aber die Quelle für zwei altfranzösische Trouvère-Lieder geworden, und zwar für Gautier de Coincis zweistimmiges Lied Rayn. 1546 L'amour dont sui espris | De chanter me semont, das in der Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 1536, fol. 112r genau mit der lateinischen Vorlage übereinstimmt, und für Blondel de Nesles Lied Rayn. 1545 L'amour dont sui espris Me semont de chanter[4].

Bisher hatte man Gautiers geistliches Lied als Kontrafaktum von Blondels Lied angesehen. Heute steht fest, daß, wenn auch eine Abhängigkeit Gautiers von Blondel nicht in Abrede gestellt werden soll, zum mindesten der Schreiber der Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 1536 die lateinische Vorlage von Blondels Lied gekannt hat. Denn es ist sehr wahrscheinlich, daß das dreistimmige lateinische Lied Purgator criminum, das bereits in der ältesten Notre Dame-Hs., in Wolfenbüttel, Landesbibl. Helmst. 628 steht, die älteste Komposition der Melodie war, zumal der Bau des Liedes:

$$\alpha\ \beta\ \ \alpha\ \beta\ \ \gamma\ \delta\ \epsilon_1\ \ \gamma\ \delta\ \epsilon_2,$$

wobei ϵ_2 eine Zusammendrängung der Tonreihe ϵ_1 ist, deutlich als Ausschnitt der Sequenzenform[5] sich kennzeichnet.

Die Lieder lauten:

---

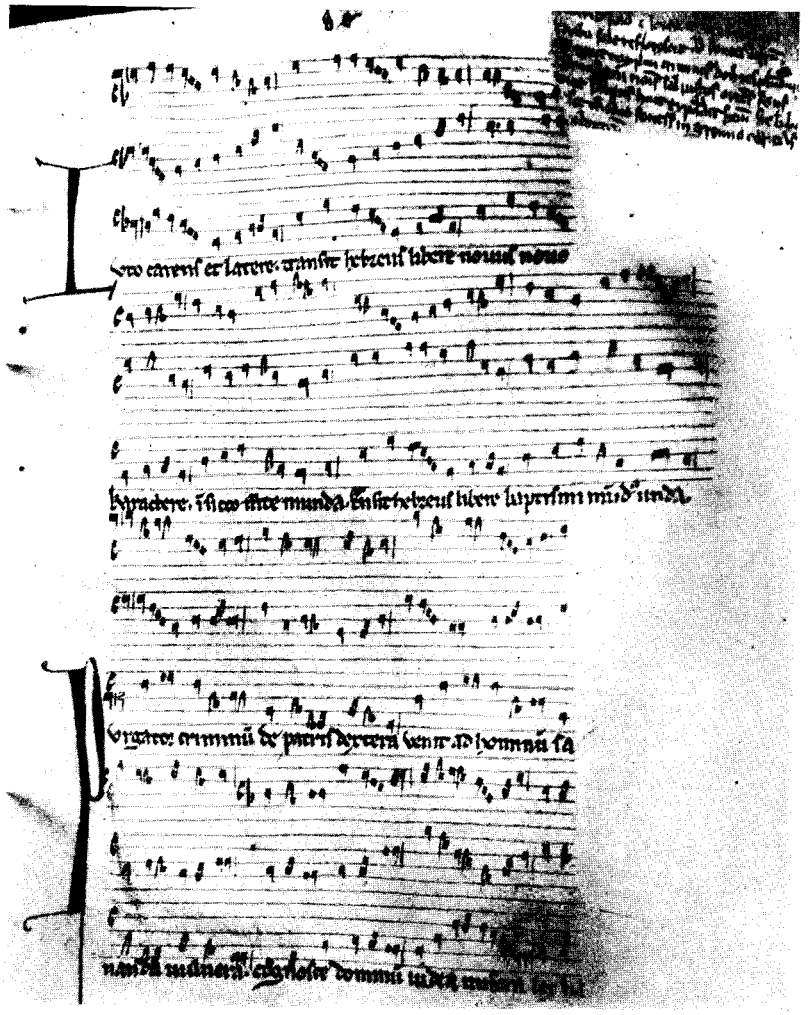
[1] Gedr. Dreves, Analecta hymnica XXI (1895), S. 123.

[2] Spanke, Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik, gedr. in Zeitschr. f. französische Sprache u. Literatur, Bd. 51 (1928), S. 105.

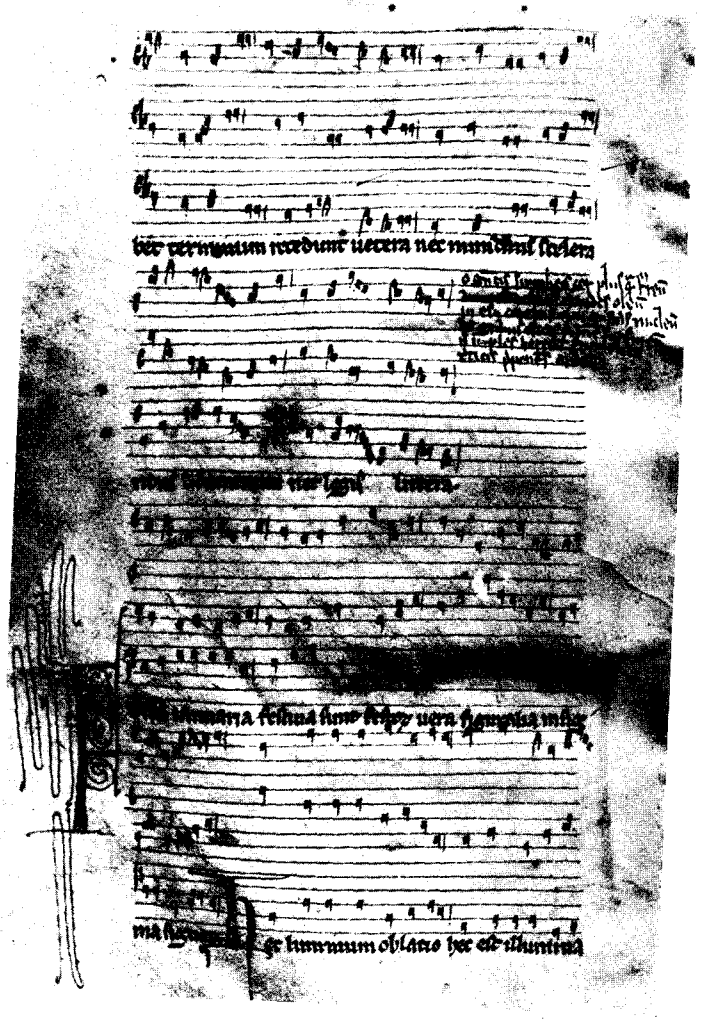
[3] Gedr. Dreves, Analecta hymnica XX (1895), S. 48.

[4] Text gedr. L. Wiese, Die Lieder des Blondel de Nesle, Dresden 1904, S. 120.

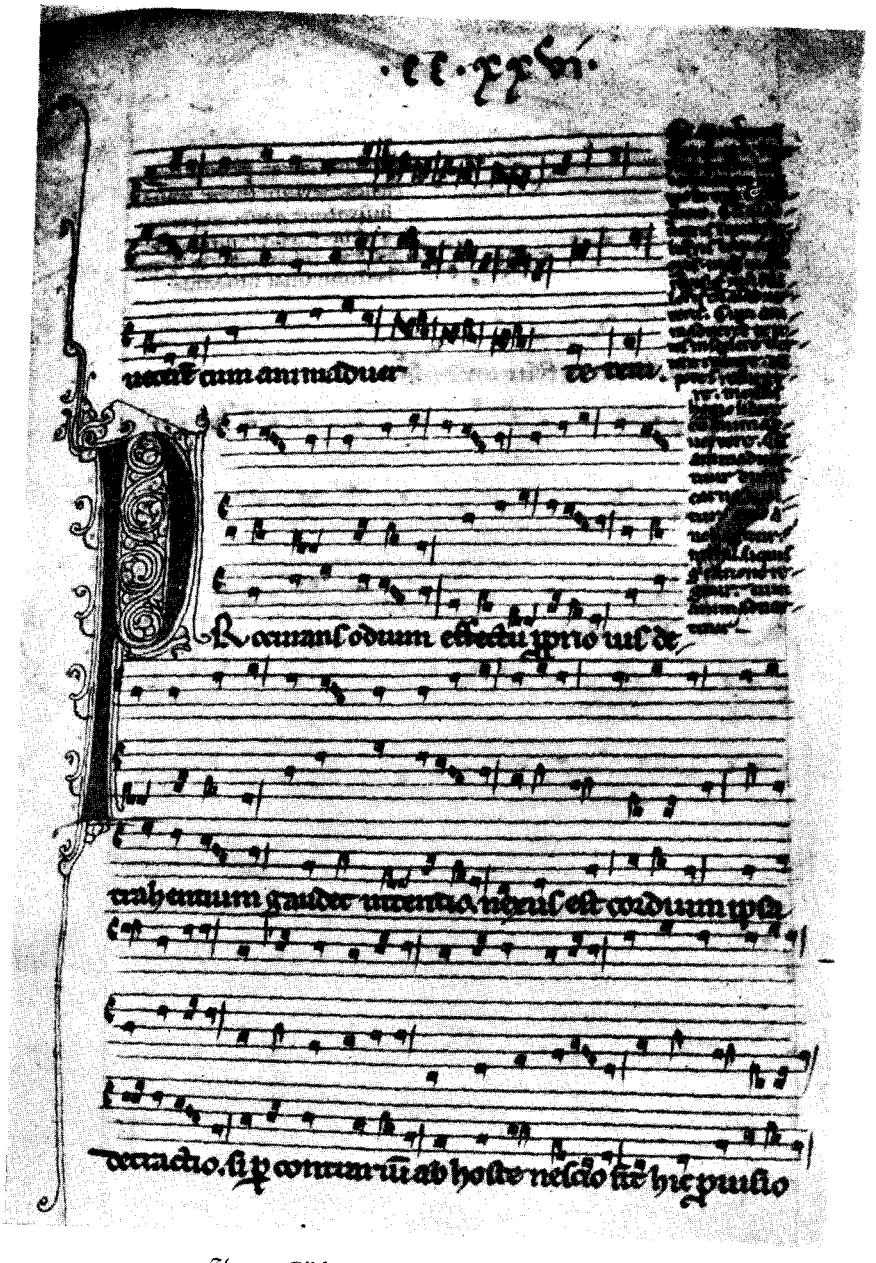
[5] Ich verweise in diesem Zusammenhang auf meine demnächst als literarhistorisch-musikwissenschaftliche Studie III. erscheinende Schrift: Die altfranzösischen Lais und Descorts und ihre Nebenformen. Kurz gestreift wird diese Frage auch in meinem Beitrag: Zur Ursprungsfrage des Minnesangs, gedr. in dem im April erscheinenden Heft der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.



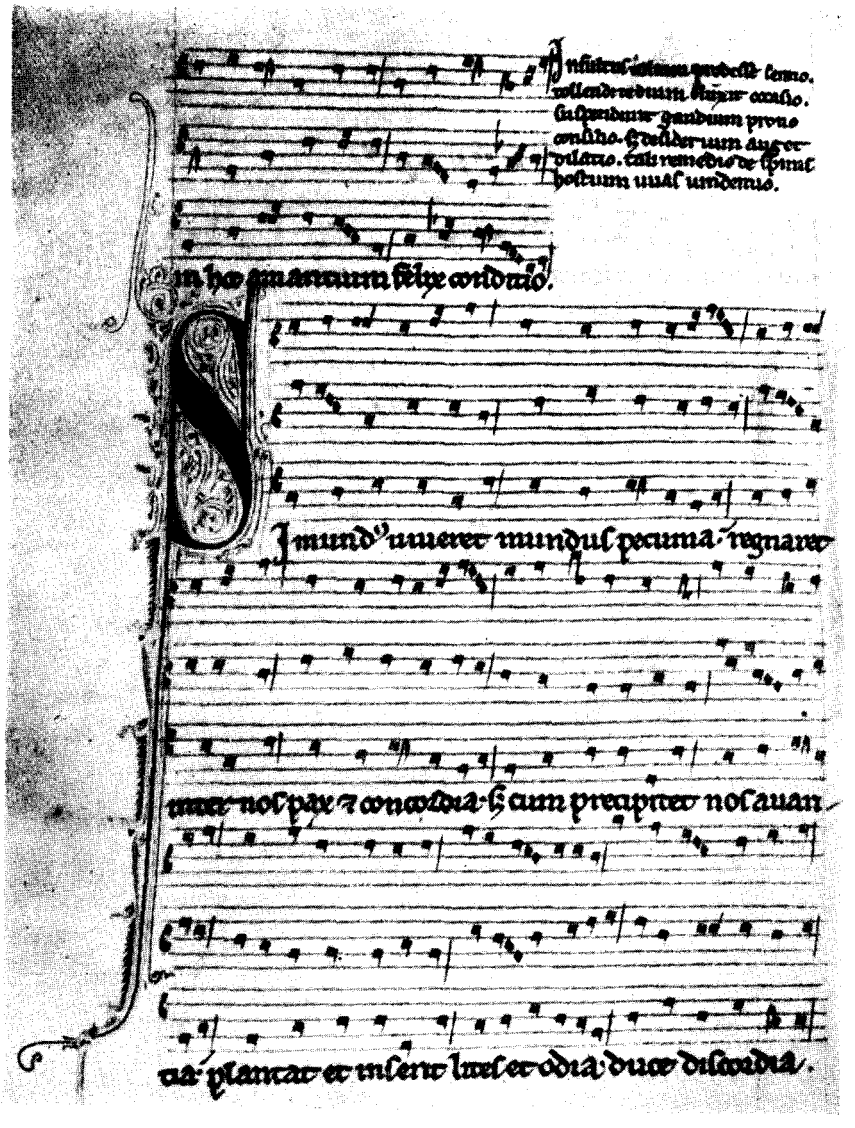
Hs. Wolfenbüttel, Landesbibl. Helmst. 628, fol. 80r°.



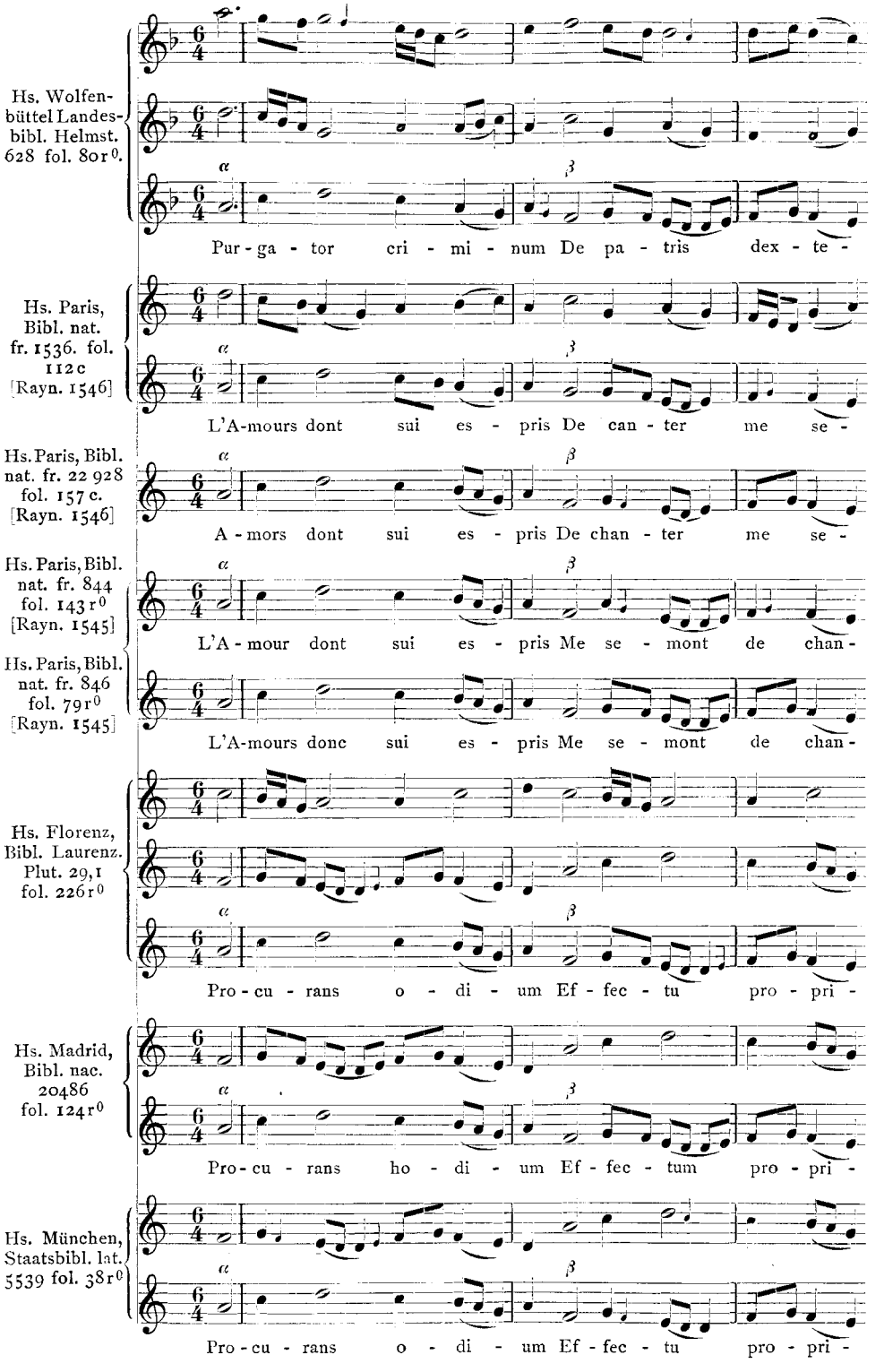
628 Helmst., fol. 80 v°.

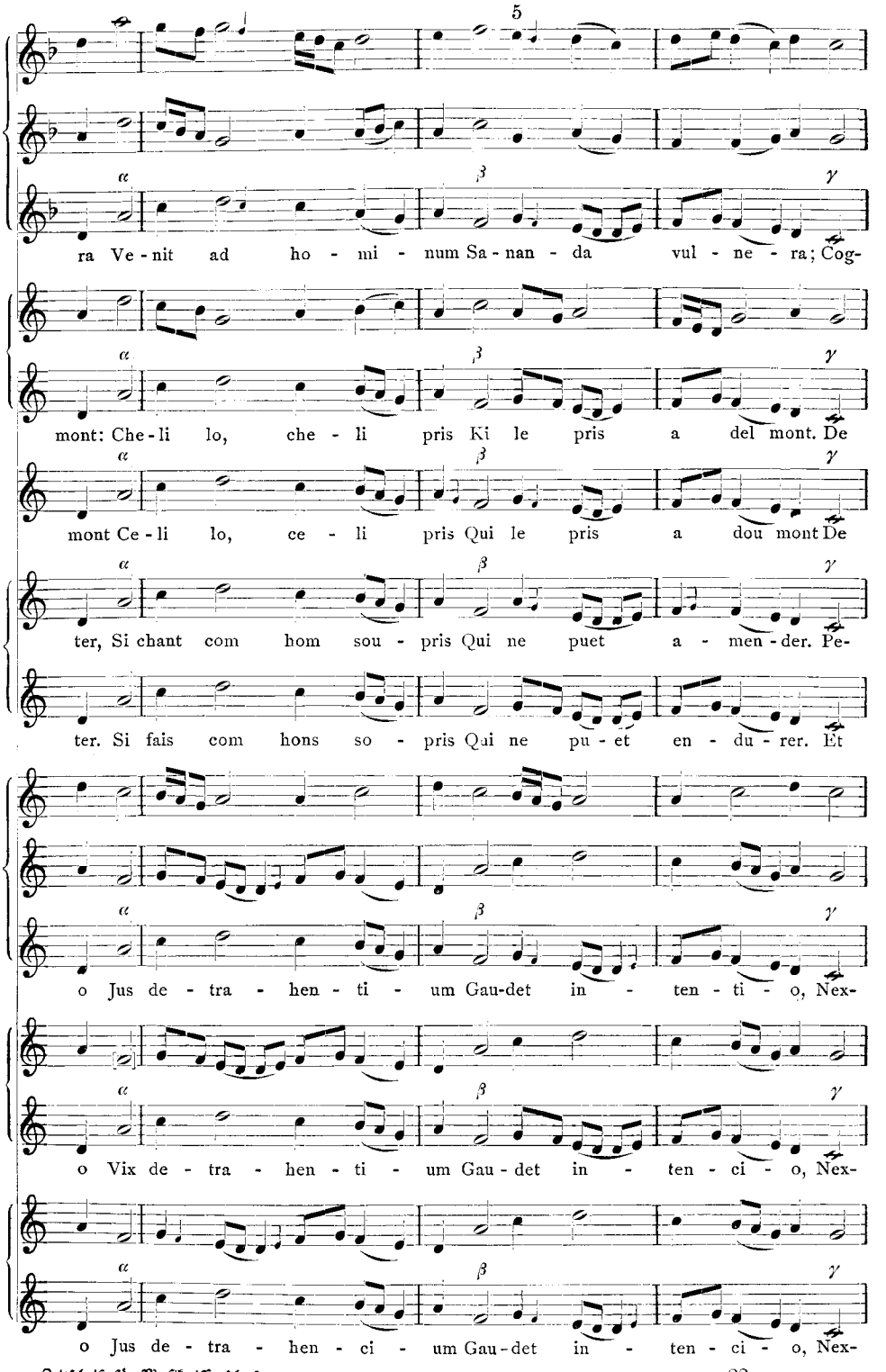


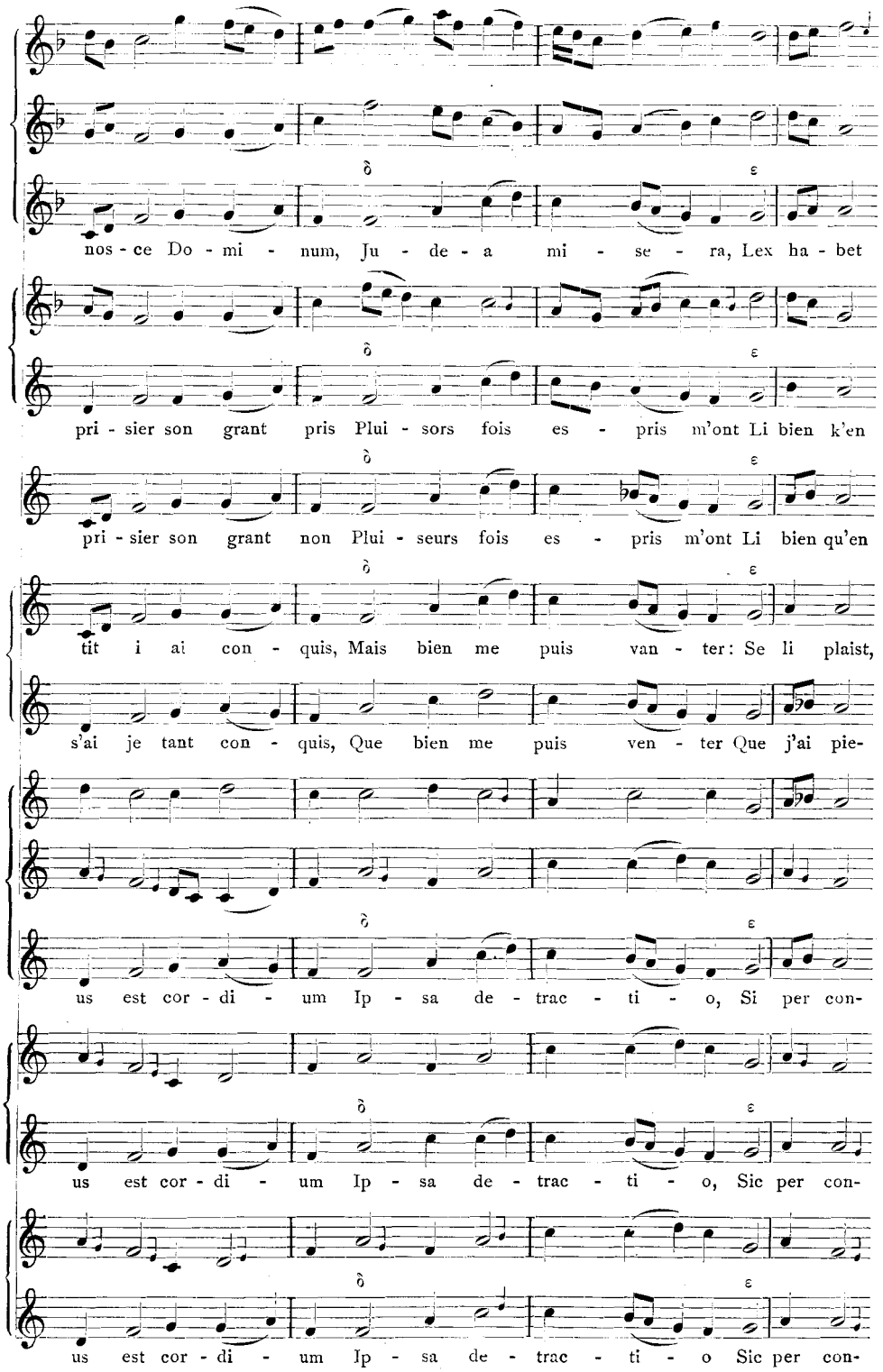
Florenz, Bibl. Laur. plut. 29, 1, fol. 226 r°.

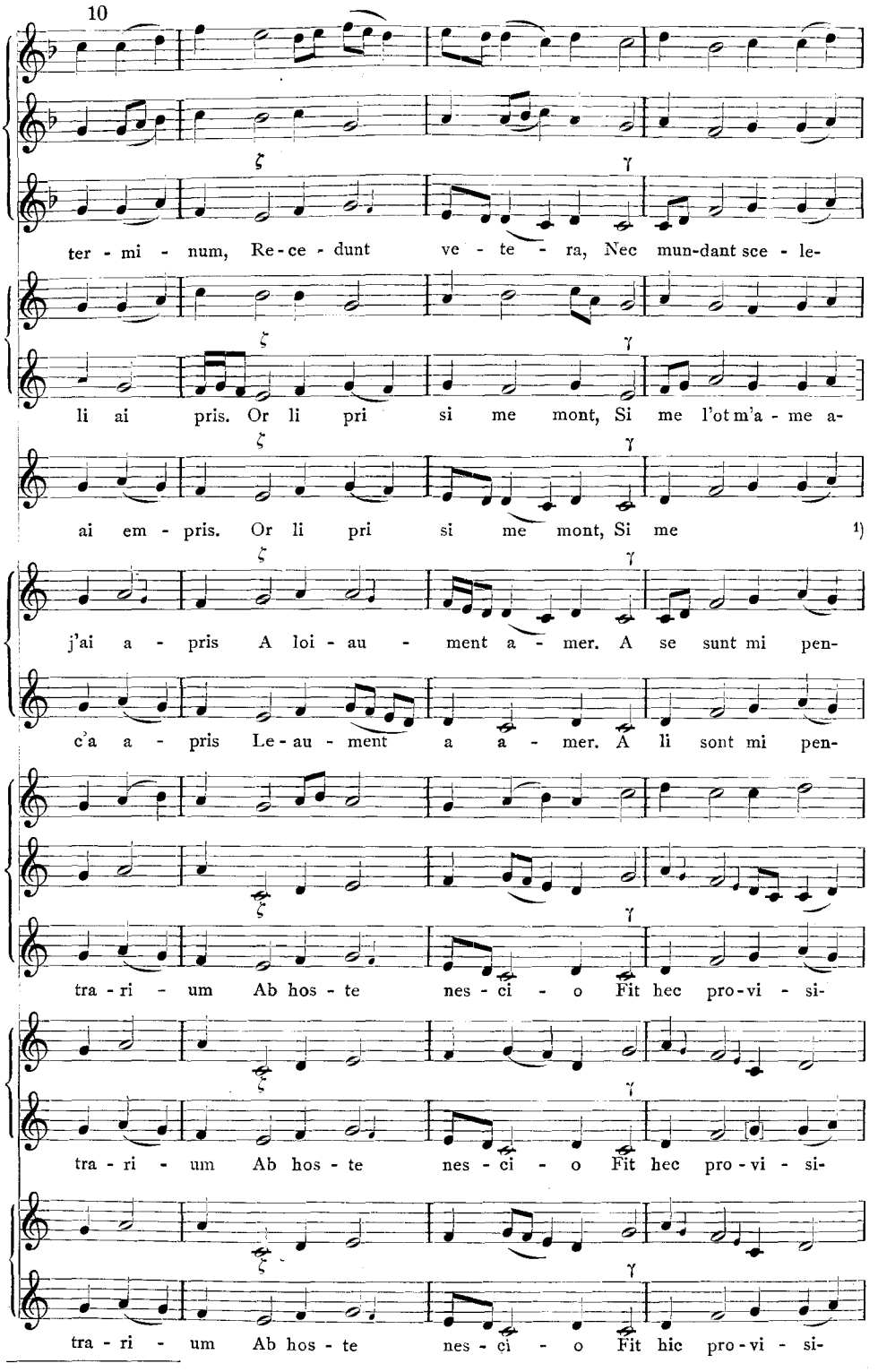


Florenz, Bibl. Laur. plut. 29, 1, fol. 226 v°.

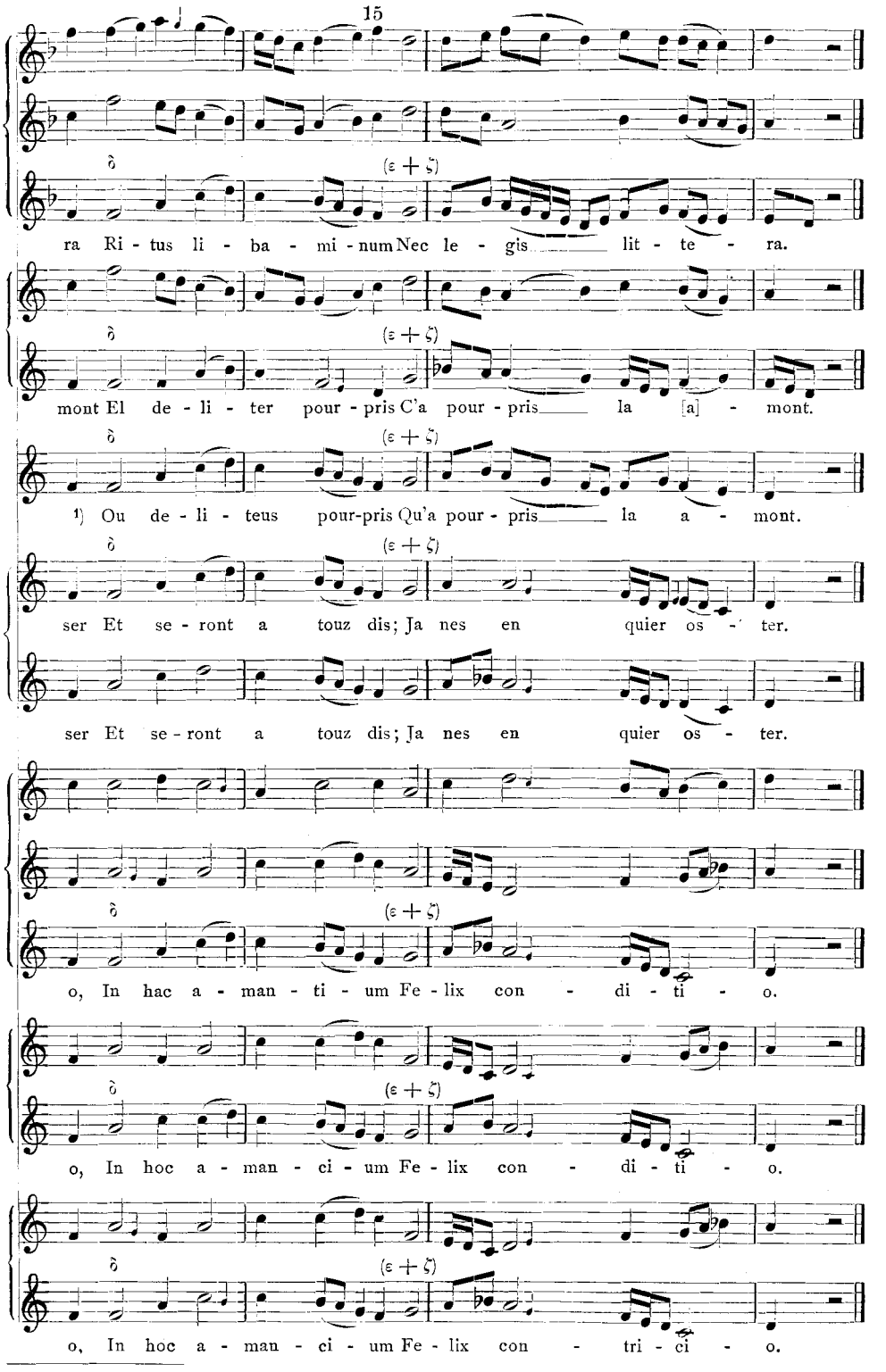

Hs. Wolfenbüttel Landesbibl. Helmst. 628 fol. 80r0.
α β
Pur - ga - tor cri - mi - num De pa - tris dex - te -
Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 1536. fol. 112c [Rayn. 1546]
α β
L'A-mours dont sui es - pris De can - ter me se -
Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 22 928 fol. 157 c. [Rayn. 1546]
α β
A - mors dont sui es - pris De chan - ter me se -
Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 844 fol. 143r0 [Rayn. 1545]
α β
L'A - mour dont sui es - pris Me se - mont de chan -
Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 846 fol. 79r0 [Rayn. 1545]
L'A-mours donc sui es - pris Me se - mont de chan -
Hs. Florenz, Bibl. Laurenz. Plut. 29,1 fol. 226r0
α β
Pro - cu - rans o - di - um Ef - fec - tu pro - pri -
Hs. Madrid, Bibl. nac. 20486 fol. 124r0
α β
Pro - cu - rans ho - di - um Ef - fec - tum pro - pri -
Hs. München, Staatsbibl. lat. 5539 fol. 38r0
α β
Pro - cu - rans o - di - um Ef - fec - tu pro - pri -


5
α β γ
ra Ve - nit ad ho - mi - num Sa - nan - da vul - ne - ra; Cog-
mont: Che - li lo, che - li pris Ki le pris a del mont. De
mont Ce - li lo, ce - li pris Qui le pris a dou mont De
ter, Si chant com hom sou - pris Qui ne puet a - men - der. Pe-
ter. Si fais com hons so - pris Qui ne pu - et en - du - rer. Et
o Jus de - tra - hen - ti - um Gau-det in - ten - ti - o, Nex-
o Vix de - tra - hen - ti - um Gau - det in - ten - ci - o, Nex-
o Jus de - tra - hen - ci - um Gau - det in - ten - ci - o, Nex-


nos - ce Do - mi - num, Ju - de - a mi - se - ra, Lex ha - bet
pri - sier son grant pris Plui - sors fois es - pris m'ont Li bien k'en
pri - sier son grant non Plui - seurs fois es - pris m'ont Li bien qu'en
tit i ai con - quis, Mais bien me puis van - ter: Se li plaist,
s'ai je tant con - quis, Que bien me puis ven - ter Que j'ai pie-
us est cor - di - um Ip - sa de - trac - ti - o, Si per con-
us est cor - di - um Ip - sa de - trac - ti - o, Sic per con-
us est cor - di - um Ip - sa de - trac - ti - o Sic per con-

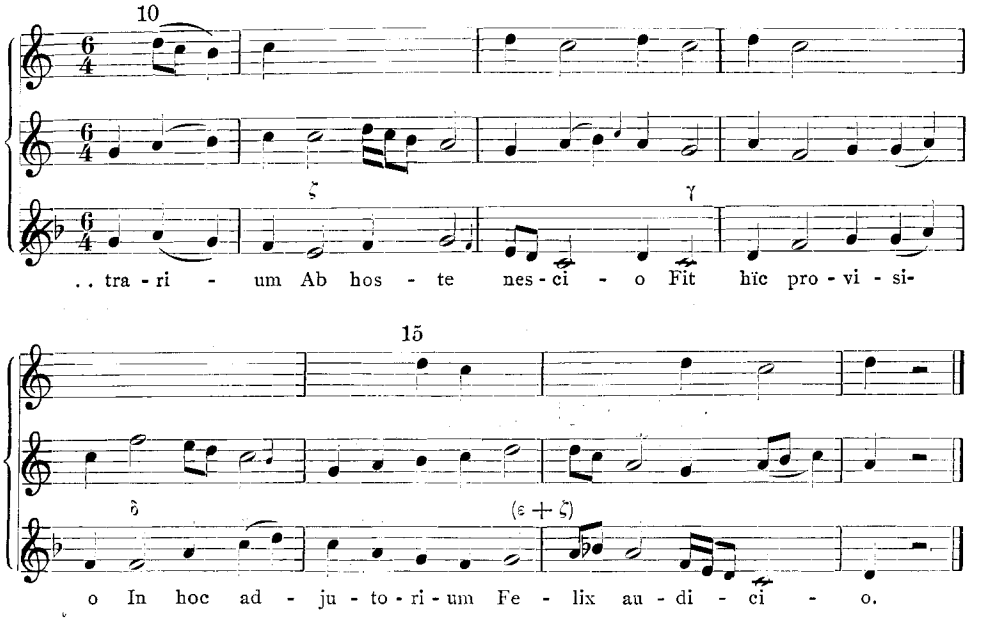


1) Textlücke in der Hs.



1) Hs. hat hier keinen Text.

Kürzlich wurde eine weitere Verſion des Procurans odium von Fickermann in einer fragmentariſchen Hſ. des Jesus College 18 in Cambridge gefunden. Die dreiſtimmige Verſion ſtammt aus einer engliſchen Hſ., in der der Anfang bis Takt $9\frac{1}{2}$ fehlt und durch Beſchneiden auch ein großer Teil der Noten des oberen Syſtems verloren gegangen iſt. Das noch erhaltene lautet nach einer freundlichen Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Ludwig, für die ich ihm auch an dieſer Stelle danke, wie folgt:



Leider iſt der dreiſtimmige Satz uns nur als Fragment überkommen, aber er genügt doch zu der höchſt intereſſanten Feſtſtellung, daß er im Duplum bis auf kleine Varianten mit dem des Purgator criminum übereinſtimmt. Auch das Triplum ſcheint — ſoweit aus den ſpärlichen Reſten der erhaltenen Notation erſichtlich iſt — eine vereinfachte Faſſung des Purgator darzuſtellen.

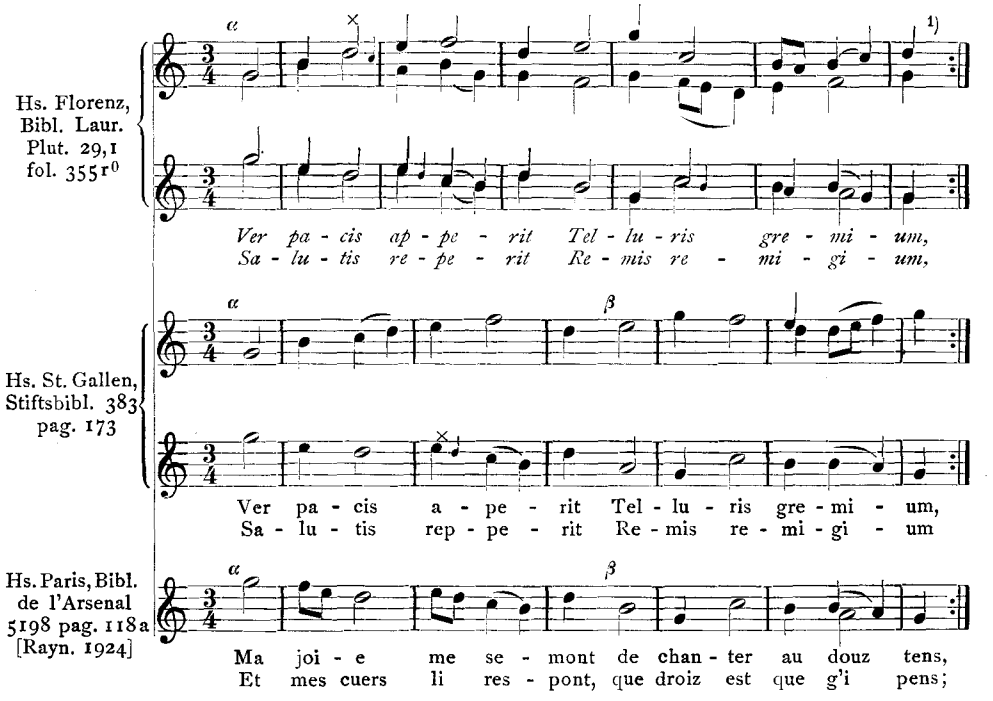
Bei dieſer Gelegenheit macht Spanke auf ein weiteres Lied von Blondel de Nesles aufmerkſam: auf das Lied Rayn. 1924 Ma joie me semont De chanter au douz tens[1], deſſen Melodie mit der Unterſtimme des zweiſtimmigen lateiniſchen Liedes: Ver pacis aperit Telluris gremium[2] übereinſtimmt, woraus hervorgeht, daß die Beziehungen zwiſchen der lateiniſchen und der volksſprachlichen weltlichen Liedliteratur noch vor die Zeit Philippes de Grève zurückreichen. Sie führen zu keinem geringeren als zu Walter von Châtillon[3], dem berühmten Verfaſſer der weit über die Grenzen Frankreichs bekannten, ſeinem Gönner, dem Erzbiſchof Wilhelm von Sens, gewidmeten Alexandreis. Wilhelm wurde ſpäter, 1176, Erzbiſchof von Reims, und als

[1] Text gedr. L. Wieſe, Die Lieder des Blondel de Nesle, Dresden 1904, S. 155.
[2] Gedr. Dreves, Analecta hymnica XX (1895), S. 86.
[3] Vgl. R. Peiper, Walter von Châtillon. Progr. d. Gymnaſiums zu St. Maria Magdalena in Breslau, 1869.

ſolcher ſetzte er es durch, daß der Anſpruch auf das Recht der Königskrönung dem Erzbiſchof von Sens abgelehnt und ihm, dem Erzbiſchof von Reims, zugeſprochen wurde. So fand am 1. Nov. 1179 die feierliche Krönung Philipps II. in Reims ſtatt. Auf dieſe Ereigniſſe nimmt das Lied Walters: Ver pacis aperit Bezug, d. h. es iſt 1179 entſtanden[1]. Dieſes Lied iſt uns zwar nur in zwei Hſſ., in Florenz, Bibl. Laur. plut. 29, 1, fol. 355 v° und in St. Gallen, Stiftsbibl. 383, pag. 173 zweiſtimmig überliefert, ſcheint aber weite Verbreitung gefunden zu haben.

Die Hauptmelodie erſcheint nun in dem Lied Blondels: Ma joie me semont, ohne daß ſich mit Beſtimmtheit feſtſtellen ließe, ob die zweiſtimmige lateiniſche Kompoſition, für deren Urſprünglichkeit manches ſpricht, oder das altfranzöſiſche Lied die Priorität für ſich beanſpruchen kann.

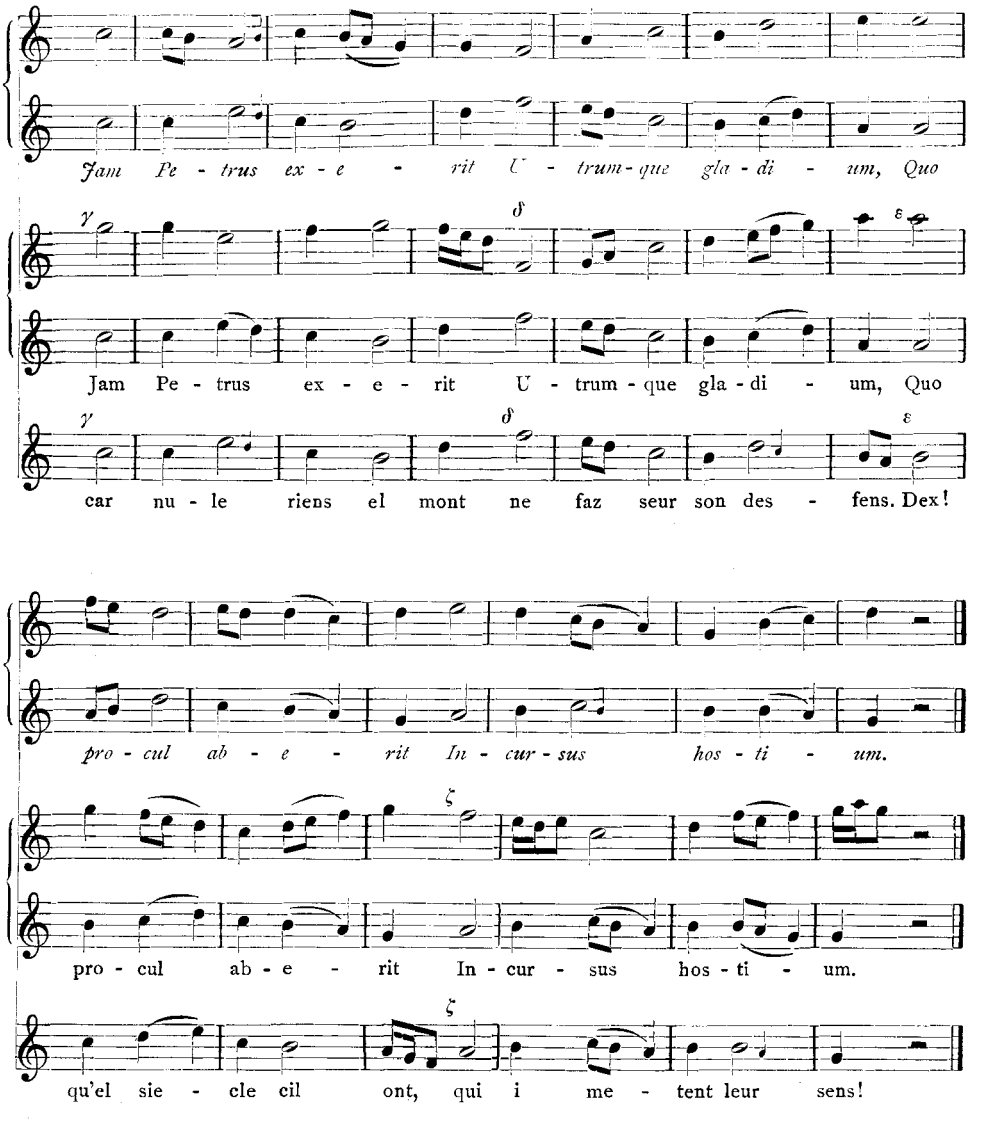
Die Lieder lauten:



× Nur in der Wiederholung plica desc.

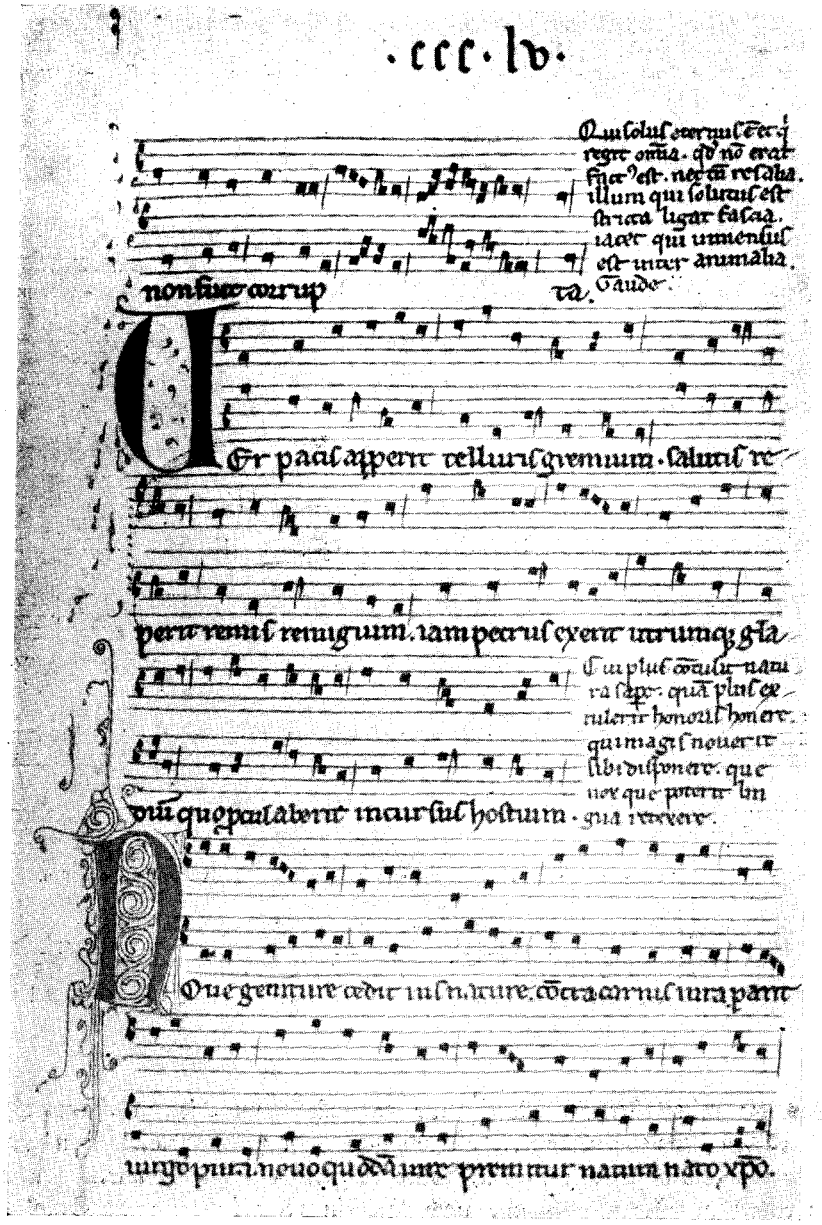
1) Die nach oben geſtrichenen Noten ſind für die 1. und 2., die nach unten geſtrichenen für die 3. u. 4. Verszeile.

1 Vgl. Strecker, Die Lieder Walters von Châtillon, Berlin 1924, S. 55 ff., und Zeitſchrift f. deutſches Altertum, Bd. 61 (1924), S. 215 f.

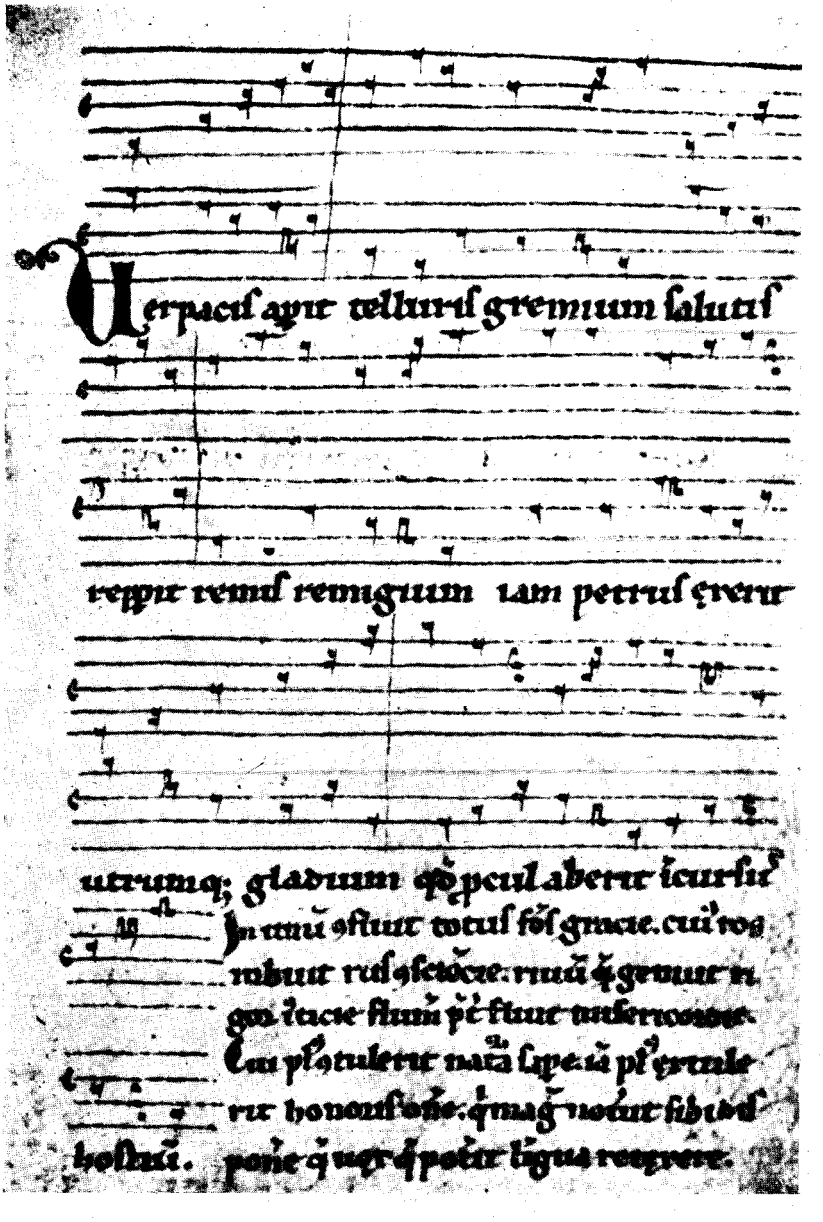


Was die mittelalterliche Musikkultur dem Rittertum, jenem Hauptträger der mittelalterlichen Monodie verdankt, habe ich bereits in zwei Abhandlungen[1] dargetan. Es würde uns heute zu weit führen, wollte ich noch auf die Auswirkung in anderen Ländern eingehen. Ich möchte nur noch kurz ein recht interessantes Stück herausgreifen: es ist ein französisches Trouvère-Lied, das uns auf englischen Boden hinüberführt.

[1] Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern, gedr. in ZfM VII (1924), S. 65 ff., und Der deutsche Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvère-Kunst, gedr. in Zeitschr. f. deutsche Bildung, Bd. 2 (1926), S. 536 ff.



Hs. Florenz, Bibl. Laur. plut. 29, 1, fol. 355 r°.

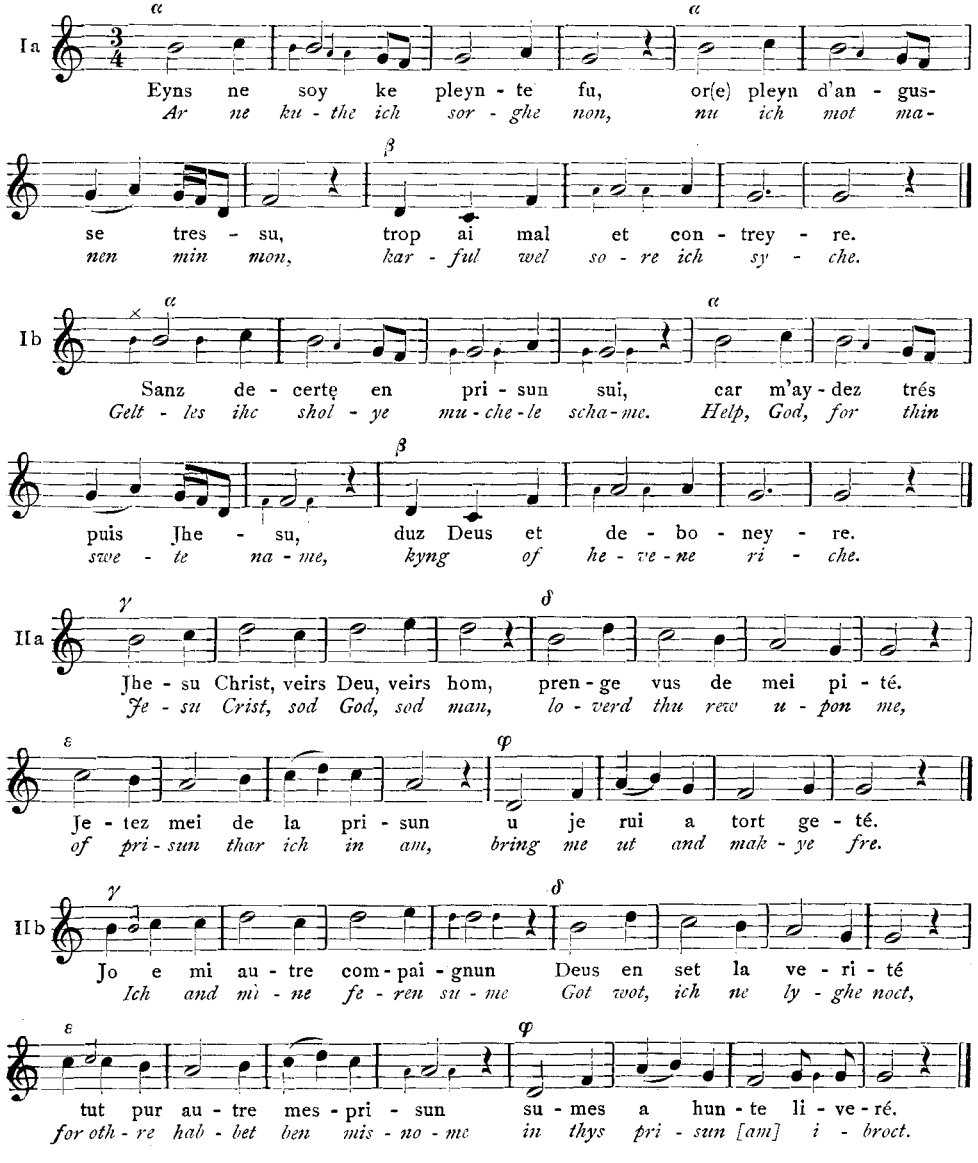


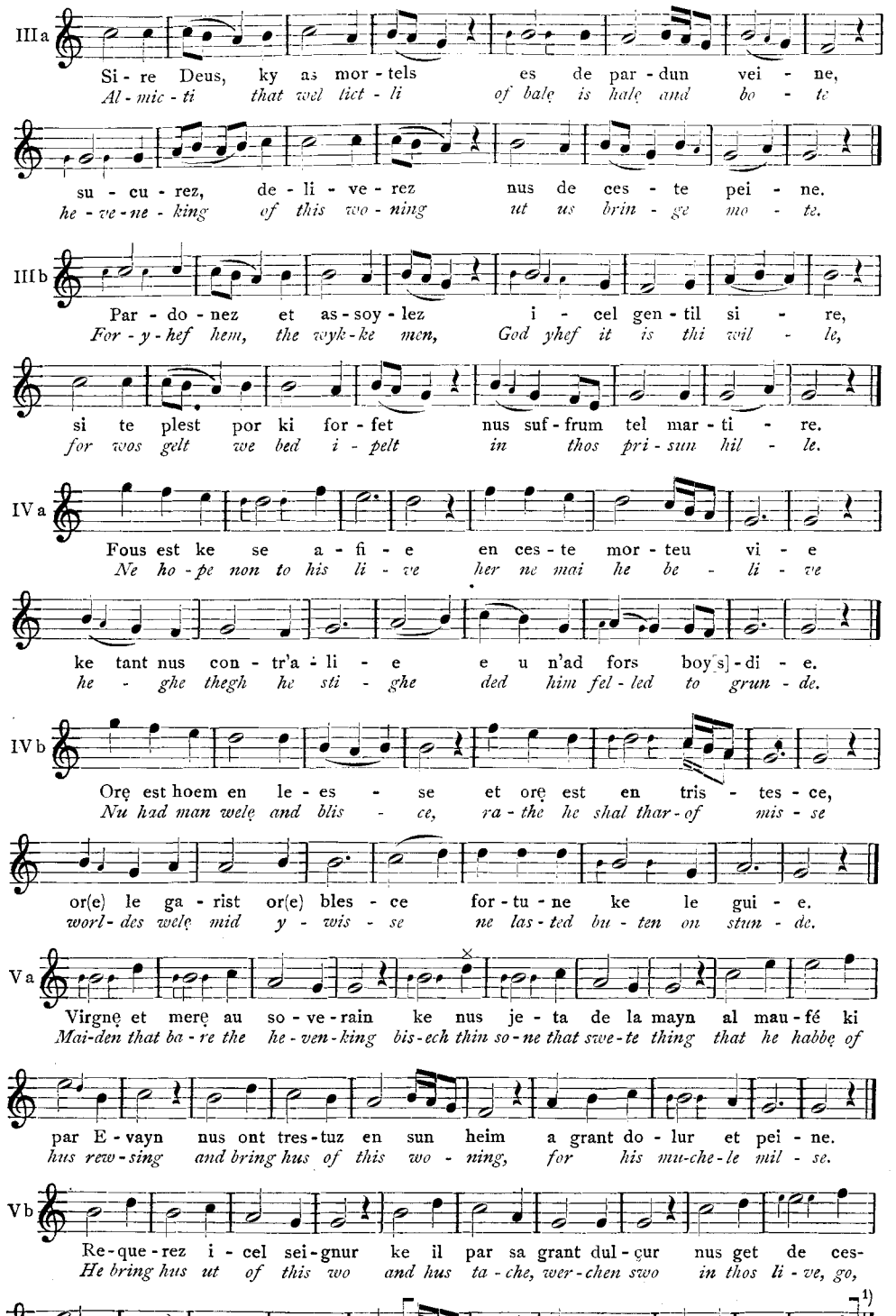
Hs. St. Gallen, Stiftsbibliothek 383, pag. 173.

Wie schon das früher erwähnte anglonormannische Laetabunduskontrafaktum als einzig bisher bekannt gewordenes echtes Trinklied aus dem Rahmen der Trouvère-Dichtung herausfällt, nimmt auch dieses Lied eine Sonderstellung ein. Es bildet die ebenfalls in Sequenzenform abgefaßte Klage und Bitte um Erlösung eines unschuldig im Kerker schmachtenden Gefangenen.

Die Hs. London, Guildhall, die als einzige das Lied überliefert, setzt unter den französischen Text eine oft wörtliche Übersetzung in mittelenglischen Versen, die metrisch genau dem französischen Vorbild folgt, allerdings mit den für das Germanische statthaften Freiheiten.

Das Lied lautet:





[1]) Der Schluß des Liedes hier hat in der Hs. keine Notation.

Die oben mitgeteilten Kompositionen stellen einen kleinen, aber darum nicht weniger bedeutsamen Ausschnitt aus dem mittelalterlichen Musikschaffen dar; bedeutsam insofern, als wir in der internationalen Verbreitung dieser Melodien mit Recht einen sicheren Beweis für ihre Beliebtheit erblicken können.

Wir haben aber damit ein wichtiges Kriterium für die Wertschätzung mittelalterlicher Kompositionen gewonnen, das von einer zeitlich bedingten, jeweilig verschiedenen Kunsteinstellung, wie sie sich im Wandel der Zeiten herausbildet, vollkommen unabhängig ist, ein Kriterium, das wohl als Baustein für eine ästhetische Würdigung mittelalterlicher Musik zu dienen vermag.

Aber auch der Text mancher Kompositionen hat Teil an dieser Auszeichnung, und vielleicht verdankt Philippe de Grève seine allgemeine Geltung als Lyriker nicht zuletzt der weiten Verbreitung, die seine Agmina milicie, sein Dic Christi veritas, sein Quisquis cordis et oculi — um nur diese wenigen Liedtexte zu nennen — gefunden haben und für die er vielleicht nicht zum geringen Teil seinem berühmten Zeitgenossen, dem Meister der Musik Perotinus Magnus, Dank schuldet.

Wenn wir zum Schluß einen Rückblick tun und die Frage aufwerfen, welches die eigentliche Heimat der Kompositionen ist, die uns nach Frankreich, in die Provence, nach Deutschland, Italien, Spanien und nach England geführt haben, ihnen dadurch internationale Geltung gebend, so finden wir uns vor die Tatsache gestellt, daß alle Fäden in Frankreich zusammenlaufen, daß sie uns in ein Kulturzentrum ersten Ranges führen: nach Paris und seiner näheren Umgebung, der Geburtsstätte des gotischen Baustils, der Heimat eines Leonin und Perotin, in eine Zeit, die den Gipfelpunkt mittelalterlicher Kultur überhaupt darstellt. Es tritt die mittelalterliche Musikpflege ebenbürtig neben die Ausbildung der gotischen Baukunst, neben Dichtungen wie die Chrétien de Troyes, neben einen Tristan und einen Parzival. Und wenn wir heute um die Mittagszeit in französische, durch den Zauber ihrer lichtstrahlenden bunten Fenster in Halbdunkel gehüllte Kathedralen eintreten, unter dem eigenartigen metallenen Klang ihrer alt-ehrwürdigen Glocken, werden wir lebhaft erinnert an die herben und doch so sympathischen Harmonien eines andachtsvollen Agmina milicie.

Alphabetisches Verzeichnis der mitgeteilten Kompositionen.

	Seite		Seite
Agmina milicie celestis omnia	284	L'autr'ier cuidai aber	284
Agmina milicie caudencia	284	Letabundus	274
Ar ne kuthe ich sorghe non	346	Li cuers se vait de l'ueil plaignant	322
Auiatz, seinhors, per qual razon	280	Ma joie me semont de chanter	342
Ave maris stella	268	Mei amic e mei fiel	267
Bulla fulminante	326	O gras tondus	274
De la virge Katerine	284	O, Maria, Dei cella	269
Diable, guaras non tormentes	280	O, Maria, Deu maire	268
Encontra lui son endressat	279	O, Maria, maris stella	269
Envers lui se sont esdrecié	279	Or hi para	274
Eyns ne soy ke pleynte fu	346	Procurans odium	336
Filla de Dieu, ben as obras	280	Purgator criminum	336
Frölich erklingen	274	Quant froidure trait a fin	284
Glorieuse Deu amie	269	Quisquis cordis et oculi	322
Hui enfantez fu li fiz Dieu	274	Seyner, mil gracias ti rent	322
In hoc anni circulo	267	Veine pleine de duçur	263
L'Amours dont sui espris de chanter	336	Veni creator spiritus	280
L'Amours dont sui espris me semont	336	Ver pacis apperit	342

Dokumente über Antoine Brumel, Louis van Pullaer und Crispin van Stappen

Von

André Pirro, Paris

Folgende Darlegungen sind lediglich als Ergänzung zu dem bestimmt, was über das Leben der drei Musiker bereits veröffentlicht worden ist. Mithin schien es überflüssig, auf die Notizen der biographischen Lexika einzugehen und die von diesen angegebenen Quellen hier nochmals aufzuführen. Der Wunsch, unnötige Ausführlichkeiten zu vermeiden, hat mich selbst dazu veranlaßt, manche Zitate zu kürzen und mich auf die Analyse bestimmter Abschnitte zu beschränken.

Am 9. August 1483 haben die Domherren von „Notre Dame de Chartres" folgenden Beschluß gefaßt: Capitulum retinuit in horarium et matitunarium quemdam nomine Anthonium de Brumel, clericum, ad majora stipendia ecclesiae, praehabita tamen relatione scientiae ipsius (Bibl. de Chartres, ms. 1009, fol. 98). Der Lehrer der Sängerschule, Gilles Prieur, war gerade auf Beschluß vom 16. Juni abgesetzt und in Haft genommen worden (fol. 85^{b}). Die Magd der Chorknaben hatte man ebenfalls verstoßen, und man befand sich auf der Suche nach einer anderen, die einen einwandfreien Lebenswandel führe (honestam ancillam). Den Unterricht in der Grammatik vertraute man nunmehr Jean Tavernier an, der auch das Amt des Organisten versah. Ein junger Mann, namens Pierre Menart, wurde zum Musiklehrer ernannt. Das geschah schon am 23. Juni. Einige Zeit vorher hatte der Domherr Gilles Mureau ihn als seinen Vertreter zum Vorstand der Sängerschule vorgeschlagen, da er eine Pilgerfahrt gen Rom und Jerusalem machen wollte (Ibid. fol. 69; 8. März). Am 9. August erfolgte die Bestätigung seiner Stellung, während man gleichzeitig den Priester Richard Berthelot erwartete, der einen Monat vorher zum Leiter der Sängerschule ausersehen worden war (fol. 89^{b} und 98). Dieser trat seinen Posten dann auch bald an und behielt ihn bis zu Beginn des Jahres 1486; am 16. Februar desselben Jahres büßte er seine Stellung ein, da man ihn folgendermaßen beschuldigte: Er hätte die Geschäfte des Hauses schlecht verwaltet, die Kinder nicht mit genug Disziplin geleitet und sie mit zu wenig Weisheit belehrt; auch seien die Strafen nicht so gewesen, wie sie hätten sein müssen (fol. 211). Gilles Mureau war inzwischen zurückgekommen und erhielt jetzt die Aufgabe, als Leiter die Übungen der Chorknaben zu überwachen und für deren täglichen Bedarf zu sorgen. Die Kapitelsbrüder ehrten seine Begabung sehr (attenta sufficientia et idoneitate venerabilis viri) und bewilligten in favorem suae personae vier Fässer Wein für seine Schüler oder die entsprechende Geldsumme.

Dieser Mann diente schon im Jahre 1462 dem Domkapitel von Chartres als horarius (Arch. d'Eure et Loir, G. 171, fol. 33). Einige Chansons, von denen eine veröffentlicht wurde (E. Droz und G. Thibault, Poètes et musiciens du XVe siècle,

1924 p. 43) zeugen von seinen Fähigkeiten. Durch ihn wurde Brumel vermutlich Ockeghem empfohlen und vorbereitet Nutzen aus seinen Lehrstunden zu ziehen — vorausgesetzt, daß es gestattet ist, den Schatzmeister von Tours als Brumels Lehrer zu betrachten, was man dem bekannten Abschnitt von Guillaume Crétin zufolge tut.

Genauere Kenntnis fehlt uns noch über die Länge der Zeit, die Brumel bei den Sängern des Domes von Chartres verbrachte. Indessen lassen die Kapitelakten von N. D. de Paris ersehen, daß er am Jahrhundertende in Laon weilte. Die Domherren von N. D., die der schlechten Dienste des Lehrers Pierre Croisy überdrüssig waren, hatten am 4. Januar 1497 die Absicht geäußert, ihn zu entlassen (Arch. nat. LL 126, p. 463). Indessen hatten sie noch einige Monate Geduld. Erst am 29. November baten sie den Kantor, über die Eignung eines Sängers aus Laon, der sich um den Posten beworben hatte, Erkundigungen einzuziehen; denn sie hielten jetzt Croisys Unerfahrenheit im Singen und in gottesdienstlichen Gebräuchen für unverbesserlich. Auf den Bericht des Dekans und des Kantors hin nahmen sie am 5. Januar 1498 Anthonium Brumel, Domherrn von Laon, als Lehrer auf; er mußte den Eid ablegen, die Kinder mit Sorgfalt in cantu et bonis moribus zu erziehen. Er empfing den Kirchenrock und wurde damit betraut, für das Geld und die Ausgaben der Kinder zu sorgen (Ibid. p. 640). In Anbetracht dessen, daß er Domherr der Kathedrale zu Laon war, Priester und gravis persona, erlaubten ihm die Domherren von Paris einige Wochen darauf, die altas cathedras zu besteigen. Um einem etwaigen Gemurr der Choristen vorzubeugen, hatte man angeordnet, daß der Kantor ihm einen Platz anwies, in quo moderni canonici presbyteri consueverunt installari. Als Anerkennung seines Eifers, mit welchem er sich seiner Pflichten im Musikunterricht, wie in der sittlichen Erziehung der Kinder entledigte, bewilligte ihm das Kapitel außer dem Geld, das er für den Unterhalt jedes Kindes erhielt, noch 16 Goldtaler jährlich pro portione ancillae et clerici ipsius magistri (LL 127 p. 187; 26. Februar 1498). Am 9. September 1500 bekam er einen 14tägigen Urlaub, um in seine Vaterstadt reisen zu können, unter der Bedingung, daß er einen Vertreter ausfindig machte. (LL. 128 p. 46). Auf der allgemeinen Kapitelversammlung vom 14. November des gleichen Jahres führte er einen Knaben, den er für den Chordienst fähig erachtete, ein. Nach Gewohnheit war die Prüfungsaufgabe für den Neuling der Vortrag des Benedicamus; man entschied sich aber nicht für ihn, sondern der Beschluß der Domherren ging dahin, bei ihrer nächsten Versammlung einen anderen Knaben, der in Betracht kam, zum Vergleich zu hören. An diesem Tage wurde auch die Einrichtung getroffen, jeweils nicht mehr als neun Chorknaben aufzunehmen mit Einschluß des spe als Ältesten (Ibid. p. 71). Vielleicht hat Brumel sich dadurch verletzt gefühlt, daß man seinen Kandidaten nicht ohne Diskussion angenommen hatte. Jedenfalls verzichtete er den folgenden Montag, am 16. November, vor dem Kapitel auf sein Amt, worauf der Beschluß gefaßt wurde, von ihm den Grund seines Abschieds zu erfahren (Ibid. p. 72). Am Ende des Monats machte man nochmals einen Versuch ihn zu halten (27. November, ibid. p. 76). Im März 1501 erschien ein anderer Lehrer, welchen der Domherr Bricot aus der Picardie hatte kommen lassen und seinen Brüdern am 17. Februar empfohlen hatte (Ibid. p. 106 und p. 119).

* * *

Louis van Pullaer, Sohn Peters „des Steinhauers", dem das Kapitel von Cambrai alle Bildhauerarbeiten anvertraute, wurde in den Kreis der Chorknaben der Kathedrale aufgenommen, nachdem kurz vorher Obrecht ihn verlassen hatte. Der Meister hatte sich am 1. November 1485 zurückgezogen, und einige Tage vor Weihnachten trat der Knabe ein (Arch. du Nord, G 1486). Er diente fast neun Jahre unter Denis de Hollain. Am 10. Oktober 1494 bekam er seinen Abschied und eine Gratifikation von 12 Talern, die man von den Almosengeldern nehmen durfte (Bibl. de Cambrai, ms. 1062, fol. 221b; vgl. auch Arch. du Nord, G 1143). Unter dem 15. gleichen Monats setzten die Domherren seinen Vater, den Bildhauer, davon in Kenntnis, daß er den Sohn unverzüglich zu seinem Nutzen in die Schule schicken sollte (Ibid. fol. 222). Am 5. Dezember fügten sie, zweifellos um ihn zum Lernen anzuspornen, noch 4 Taler zu dem hinzu, was sie ihm schon zuerkannt hatten (Ibid. fol. 236b). Während sich aber sein Bruder der Bildhauerei widmen mußte, konnte dieses Künstlerkind den Wissenschaften nicht treu bleiben. Sein Abfall war jedenfalls wie selten ehrenvoll, denn die Musik siegte über seine Verpflichtungen mit Macht. Um die Mitte des Jahres 1495 erhielten seine Wohltäter die Nachricht, daß ihre Freigebigkeiten gegenstandslos geworden seien; ihr alter Chorsänger habe die Bücher im Stich gelassen, um den Kindern, die von der Kirche St. Denis in Lüttich unterhalten wurden, Gesangunterricht zu geben. Obwohl enttäuscht, verzichteten sie vorerst darauf, erbittert zu erscheinen, und wollten dem Abtrünnigen selbst, nicht seinem Vater, wie sie es früher zu tun pflegten, das Geld zukommen lassen, das sie für ihn zurückgelegt hatten (1063, fol. 17, 19. Juni). Sie kamen jedoch auf den ersten Beschluß zurück, und der Bildhauer heimste den Rest der Summe ein, die für seinen Sohn bestimmt war (Ibid. fol. 43b, 23. Sept.) Am 5. April 1503 wurde Louis van Pullaer zum Nachfolger Denis' de Hollain bestimmt (1064, fol. 448). Der alte Lehrer war Domherr geworden. Als er tot war, fielen seine Pfründen an Jean de le Quellerye, dessen dauerndes Vikariat Louis „van Pullart" übertragen wurde (Ibid. fol. 483, 11. Novbr. 1503). Diese Ehre kostete dem Musiker einen Beitrag zu den Kosten des St. Nikolaus-Festes, welche die neugewählten Vikare auf sich zu nehmen verpflichtet waren (Ibid. fol. 484b). In jener schweren Zeit hatte man ihm aufgetragen, darauf Acht zu geben, daß die Kinder nicht aus der Stadt herausgeführt wurden (Ibid. fol. 459, 19. Juni). Möglicherweise hatte man schon die Beobachtung gemacht, daß er in der Erfüllung seiner Pflichten ein wenig nachlässig war. Im nächsten Jahre übergab man ihm eine Abschrift der Satzungen, die er zu respektieren hatte, und das Kapitel legte ihm gegenüber auf alles das Gewicht, was mit Verwaltung und Disziplin in Beziehung stand (1065, fol. 45b; 4. Novbr. 1504). Nicht viel später erhielt er die Anweisung, nur Knaben aufzunehmen, die der Kirche Dienste zu erweisen fähig wären (Ibid. fol. 75, 26. März 1505). Man betraute ihn mit der Überwachung der Vikare während der Abwesenheit ihres Vorstehers; man schärfte ihm ferner ein, seine Aufmerksamkeit Ordnungswidrigkeiten und Geldstrafen, welche für solche verhängt wurden, zuzuwenden (Ibid. fol. 181b; 21. Sept. 1506). Einige Wochen darauf wurde ihm gesagt, daß er die Kinder mit größerer Sorgfalt beaufsichtigen und sich auch nach neuen umsehen müsse (Fol. 191, 9. Novbr.). Auf diese Anweisungen folgen dann Vorwürfe: er genüge den Pflichten seinen Schülern gegenüber nicht und lasse es auch an Mäßigkeit bei Strafen fehlen (Ibid. fol. 208b, 24. März 1507). Den

folgenden 23. April setzt man ihn schließlich ab, erlaubt ihm jedoch bis zum Johannistage zu bleiben (Ibid. fol. 213b). Nicaise Abrassart wird jedenfalls statt seiner am 12. Mai ernannt (Ibid. fol. 216b). Aber die Prüfung seiner Rechnungen erfolgt erst am 21. Juni (Ibid. fol. 223b). Übrigens hatte er sein ständiges Vikariat nicht verloren und erhielt am 7. Juli die Genehmigung, fortzureisen (Ibid. fol. 228b). Aber bereits in diesem Augenblick hatte er sich einen anderen Posten gesichert. Seit dem 17. Mai wußten die Domherren von N. D. de Paris, daß er als Lehrer der Kinder ihnen von großem Nutzen sein könnte. Einer der Domherren, Antoine de Paris, Rat und Präsident der Untersuchungskammer des Parlaments, befand sich in Cambrai. Man bat ihn, über die Person dieses Musikers Erkundigungen einzuziehen, und da seine Auskunft gut war, stellte man van Pullaer auf Beschluß vom 17. Juni 1507 an (Arch. nat. LL 130, pp. 133 u. 147). Er begab sich nochmals nach Cambrai, um seine Angelegenheiten zu ordnen, ohne jedoch seinen alten Wohltätern zu gestehen, daß er ein neues Amt innehabe. Seine Rückkehr nach Paris erfolgte am 16. Juli; er erschien dort im Kapitel, empfing den Kirchenrock und bekam die Anweisung, sich mit Joly und Croisy wegen seiner Aufgaben und Bezüge auseinanderzusetzen (LL 130, p. 167). Auf der andern Seite forderten die Domherren von Cambrai ihn auf, innerhalb sechs Wochen zurückzukehren und drohten, falls er dem nicht nachkomme, mit Entziehung seiner Pfründe (1065, fol. 231b, 13. August). Sie schienen aber noch nicht zu wissen, warum ihr Vikar sie verlassen hatte. Erst am 18. August machen sie ihm in einer Rüge über unerlaubte Abwesenheit den Vorwurf, sich ihrer Herrschaft entzogen zu haben, da er den Kirchenrock der Pariser Kirche, wo er Kinder unterrichte, angenommen habe und trage. Wenn er seinen Wohnsitz wie seinen Dienst nicht innerhalb einer Frist von drei Wochen wieder eingenommen habe, so würde er seines Vikariats ledig sein (Ibid. fol. 232). Am Vorabend von Mariä Himmelfahrt hatten ihm die Pariser Domherren erlaubt, für 8—10 Tage nach Cambrai zu gehen, „pro quibusdam suis negotiis tractandis“ (LL 130, p. 180). Die in Cambrai scheinen geneigt gewesen zu sein, ihn zu entschuldigen, in der Erwägung, daß sein kurzer Aufenthalt in Paris noch keine entschiedene Übertretung in bezug auf den Wohnsitz darstelle (1065, fol. 234; 27. August). Das Pariser Kapitel hatte sich nach einer andern Kraft umgesehen, Guillaume Camelin, dessen Unzulänglichkeit aber sofort klar wurde (LL 130, p. 194; 9. Sept.). Van Pullaer gab die Hoffnung nicht auf, von ihnen wieder eingesetzt zu werden: er bäte um die Erlaubnis, schrieb er den Domherren, auf seine Pfründe in Cambrai zu verzichten, und er sei durchaus bereit, ihnen wieder zu dienen. Es erschien ratsam, sich nochmals an den Präsidenten Antoine de Paris zu wenden, welcher seinen Wohnsitz immer noch in Cambrai hatte; hätte sich der Musiker wirklich dazu entschieden, nach Cambrai zurückzukehren, so könnte der Präsident ja dem Kapitel dieser Stadt eine Bittschrift zu seinen Gunsten einreichen (LL 130, p. 197, 15. Sept.). Jean Vernoillet war zur Leitung der Kinder vorgeschlagen worden. Am 6. Oktober nahmen die Domherren zwei neue Knaben auf, von denen der eine den Namen Jean Mouton führte (Ibid. p. 206). Endlich kehrte am 22. Dezember „Magister Ludovicus de Venpulières“ von Cambrai zurück und übernahm wieder sein Amt (Ibid. p. 255). Der Bischof und die Domherren von Paris fragten seriose et affectuose über ihn an. Um ihnen darauf würdig zu antworten, ließen die Domherren von Cambrai van Pullaers Verzicht auf sein Vikariat

gelten (1065, fol. 248b, 3. Januar 1508). Einige Wochen später billigten sie auch die Versetzung, die er sich erbat: aus einer Kapelle mit dem Altar von St. Louis in der Kirche St. Marcel, außerhalb des Pariser Weichbildes, für die Pfarre von Roisin, in der Diözese Cambrai (1065, fol. 257b, 21. Februar 1508). Es ist nicht unnütz, festzustellen, daß Adam le Grant, Untervikar von Cambrai, am 5. Mai 1507 „Clerc de matines" von N. D. de Paris geworden war (LL 130, p. 128), und daß er am 20. August gleichen Jahres in sein Amt zu Cambrai wieder eingesetzt wurde (1065, fol. 232b).

Ich muß darauf verzichten, hier eine Chronik von van Pullaers musikalischem Rektorat in N. D. zu schreiben: Vorführung von Chorknaben bei den Domherren, vor denen sie in Form eines Examens das Benedicamus domino sangen (LL 130, p. 324), Klagen über ungezogene Knaben, die Steine in das Haus der Kinder geworfen und ein Kind nahe am Auge verwundet hatten (Ibid. p. 365), Urlaub von 12—14 Tagen für eine Reise in seine Vaterstadt (Ibid. p. 491, 20. April 1509), Gunstbezeugungen seitens des Kapitels, das ihn dem Bischof für ein Benefiz empfiehlt (Ibid. p. 572), unvermeidliche Schwierigkeiten mit Untergebenen, Teilnahme, als Sänger eines gregorianischen Responsoriums, an dem Traueramt für die Königin Anna (1514). Als sein Vater, der Bildhauer, in Paris verschied (1517), gestatteten die Domherren, zwei Glocken zu läuten, auch durften die Chorknaben der Leichenbestattung beiwohnen (LL 133, p. 255). Er schied erst von seinem Posten, als man ihn 1527 zum Domherrn von Cambrai ernannt hatte. Dort ist er dann auch im Jahre 1528 gestorben.

* * *

Die Nachrichten über Crispin van Stappen sind recht spärlich, doch weiß man, daß er Geistlicher in der Diözese Cambrai war, die überdies außergewöhnlich groß ist. Er führte wenigstens diesen Titel, als er die kanonische Pfründe bekam, die durch den Tod Jean Jorlands (alias Corbye) 1504 frei geworden war (ms. 1065, fol. 26b). Seine Kompetenz auf musikalischem Gebiet wurde oftmals berücksichtigt, wenn es sich darum handelte, neue Chorbücher zu schreiben (24. Dezember 1505) oder den Gesanglehrer zum Unterricht der Kinder zu ermahnen, tam in arte quam modo pronuntiandi (Ibid. fol. 137b—138). Ende Juli 1507 sollte er nach Rom reisen (Ibid. fol. 230). 1509 machte er von Cambrai aus eine zehntägige Reise, um Sänger ausfindig zu machen (Arch. du Nord, G 1151). Als magister vicariorum mußte er manchmal den Chor mit neuen Sängern versehen, und war sogar beauftragt, in Begleitung von Vincent Mysonne, solche für den Papst zu suchen (1068, fol. 200b). Da er gern reiste, wünschte er im Jahre 1521 eine Pilgerfahrt nach Rom, Padua, Loreto zu unternehmen, auch erbat er einen Urlaub von vier Monaten, um die Grotte der heiligen Magdalena (la sainte Baume) zu besuchen (1523). Bei seinem Alter und seiner Armut hatte er seine frommen Wagnisse mehrmals zu bereuen. Crispin war mit van Pullaer befreundet. Er starb am 10. März 1532 (1069, fol. 315b).

[Deutsch von Hans Hermann Rosenwald.]

Die vokale Kirchenmusik des 17./18. Jahrhunderts und die altklassische Polyphonie

Von

Karl Gustav Fellerer, Münster i. W.

In der Zeit, da Palestrina und Lasso 1594 die Augen schlossen, war ein heftiger Kampf gegen den polyphonen Stil entbrannt. Die Monodisten sprachen dem alten Satz jede Berechtigung ab und ließen nur noch den stile nuovo gelten, der dem humanistischen Deklamationsideal gerecht werden sollte. Denn man kämpfte vor allem gegen die Unterdrückung des Wortes im polyphonen Satz, während die Monodie den Wortausdruck steigerte. Ein neues musikalisches Ideal, das vor allem auf einem neuen Verhältnis von Wort und Ton beruhte, trat nicht nur gegen den alten polyphonen Stil auf, sondern bildete diesen auch nach verschiedenen Richtungen hin um. Noch zu Lebzeiten Palestrinas wirkten die verschiedensten Einflüsse auf den alten Satz; im 17. Jahrh. führten sie zu stilistischen Neubildungen.

Der Kampf um das Wort traf sowohl seine grammatikalische Seite, wie die Ausdeutung seines Sinnes in der Musik. Ersterer wandte sich gegen die nicht mit dem Wortakzent und den natürlichen Silbenlängen übereinstimmenden melismatischen Dehnungen und stellte in der Monodie streng an das Wort gebundene rezitativische Deklamation als Norm auf. Freilich konnte auch der Sologesang die Koloratur nicht entbehren und bald schlug die melismatische Karenz in das Gegenteil um, ohne, wie es die Monodisten forderten, die Wortakzente dabei besonders zu berücksichtigen.

Bezüglich der Sinnbetonung bedeuteten die ersten Werke der Monodisten eher einen Rückschritt im Vergleich zu der entwickelten Ausdrucksbezeichnung in der polyphonen Musik, besonders im Madrigal. Der „affectus", der erschöpfende Ausdruck des Wort- und Satzsinnes war das Wesen der „musica reservata", die vor allem in Orlando di Lasso und den deutschen Meistern Hauptvertreter fand[1]. Trotzdem hatte die neue Richtung für diese polyphone Ausdruckskunst kein Verständnis und übersah auch völlig, wie im homophonen Madrigalstil die Deklamation vielfach bereits den neuen deklamatorischen Prinzipien entsprach.

Worin aber grundsätzliche Unterschiede zwischen der alten und neuen Richtung in der Musik um 1600 bestehen, wie sich diese auf die Gestaltung des Vokalsatzes im einzelnen auswirken, dies soll hier nicht untersucht werden; es genügt die Feststellung, daß die neue Musikanschauung in völligem Gegensatz zur früheren stand[2] und daher die Weiterentwicklung des kirchlichen Vokalstils im folgenden Jahrhundert nach einer neuen, der bisherigen entgegengesetzten, Richtung bewirken mußte.

Umso merkwürdiger scheint es, daß neben dieser „modernen" Richtung des kirchlichen Vokalstils auch die alte Polyphonie im Verlauf des 17. und 18. Jahrh. weiter-

[1] Vgl. A. Sandberger, Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit, München 1926, S. 7 f. — Bernet-Kempers, Jacobus Clemens non Papa, 1928, S. 76 ff. — O. Ursprung in DTB 34, 1926, S. XLIII.

[2] Vgl. Fellerer, Die allgemeinen geistigen Grundlagen des Palestrinastils in Monatshefte f. kathol. Kirchenmusik, 10. Jahrg., 1928, S. 1 ff. — Ders., Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrh., Augsburg 1929 (erscheint demnächst).

gepflegt wird, und zwar in zwei Fassungen: dem stile misto, der dem alten Stil den modernen anzugliedern sucht und die beiden auf halbem Wege zu einem neuen Stilganzen vereint, und dem stile antico, der bestrebt ist, die alten Stilprinzipien des 16. Jahrh. möglichst streng zu wahren. Daher haben wir in der Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrh. drei in sich selbständige Richtungen, die von den Zeitgenossen schon erkannt und von den Theoretikern als stile moderno, misto und antico bezeichnet wurden.

Da die künstlerische Einstellung des stile moderno im 17. und 18. Jahrh. der des 16. so grundsätzlich entgegengesetzt war, mußte auch die Auffassung der altklassischen Polyphonie eine andere sein. Dieses Moment ist bestimmend für die Pflege und Gestaltung des stile antico im 17. und 18. Jahrh.

Andrerseits müssen aber auch verbindende Punkte bestehen, die dieses Zurückgreifen auf die altklassische Polyphonie ermöglichen. Der stete Hinweis der Kirche auf die Kunst des 16. Jahrh. und die ununterbrochene Tradition der Pflege des alten a cappella-Gesanges in Rom und an Kathedralkirchen hätten allein das Zurückgreifen auf die altklassische Polyphonie nicht in diesem Maße hervorufen können. Auch die kirchlichen Vorschriften, die zu gewissen Zeiten unbegleiteten Gesang fordern, hätten nicht eine auf die Kunst des 16. Jahrh. zurückgehende a cappella-Musik schaffen müssen; ihnen wäre auch Genüge geleistet gewesen, wenn auf Grund der neuen Stilprinzipien ein unbegleiteter Chorsatz geschaffen worden wäre.

Für den kirchenmusikalischen Archaismus des 17./18. Jahrh. liegen innere Gründe vor, die vor allem in der Gegensätzlichkeit der Empfindungssphären von weltlicher und kirchlicher Kunst, in der Ablehnung des Zeitstils in der Kirche und in der Anerkennung vergangener Stilarten als kirchlich, zu suchen sind. Gerade der letzte Punkt, dessen allgemein geistige Grundlagen hier nicht näher untersucht werden können[1], wurde ausschlaggebend. Das Tridentinum hat zur Kirchenmusik Stellung genommen und zwar im Sinne der Kunst seiner Zeit. Wie die einzelnen, hier festgelegten liturgischen Formen für die Folgezeit bindend erachtet wurden, so auch die hier anerkannte Musik. Aber man übersah an der äußeren Form die innere Begründung der Stellungnahme des Tridentinum, daß diese zeitbedingt war und in der durch verschiedene geistige Strömungen, wie Humanismus, bestimmten künstlerischen und religiösen Anschauung verwurzelt lag. Jedenfalls griff man in dieser Einstellung, zu der sich noch romantische Momente gesellten, auf die altklassische Polyphonie zurück, und suchte ihre Stilprinzipien möglichst streng nachzuahmen. Dabei war im 17. und 18. Jahrh. der Begriff der altklassischen Polyphonie und ihrer einzelnen Richtungen freilich verwischt, und die verschiedenen Zeitströmungen bildeten den alten a cappella-Stil jeweils nach ihren Stilprinzipien so sehr um, daß oft von dem strengen Satz nur noch Äußerlichkeiten bestehen blieben. Der alte Stil galt eben nicht als abgeschlossenes Ganzes, das man gedanklich ohne künstlerische Empfindung nachkonstruierte, sondern er wurde stets neugeschaffen und mußte somit den jeweiligen künstlerischen Anschauungen unterworfen sein. Diese machten sich nicht nur in den Neukompositionen geltend, sondern vor allem auch in Bearbeitungen der alten Werke. Das 17. und 18. Jahrh. kannte keinen unbegleiteten Gesang mehr, daher mußten die Werke des 16. Jahrh. mit Basso

[1] Vgl. Fellerer, Zur Palestrinanachahmung im 18. Jahrh., Gregoriusblatt, 52. Jahrg., 1928, Heft 1 u. 2.

continuo oder mit Orchesterbegleitung versehen werden[1]; die Tonart, und vor allem die Art ihrer harmonischen Auffassung war ihnen fremd, daher mußten sie diese durch Einführung von Akzidentien modernisieren; für die alte Deklamation, ihre mit dem Taktakzent nicht immer identische Rhythmik und ihre gedehnten Endmelismen war das Verständnis verloren; daher wurde die Textunterlage geändert u. a. Gerade an diesen Änderungen wird die Umstellung des musikalischen Denkens besonders offenbar.

Der Gegensatz: hie Monodie, dort Polyphonie, bestimmte die Entwicklung der vokalen Kirchenmusik zu Beginn des 17. Jahrh. Die Entfremdung der neuen Kirchenmusik vom strengen polyphonen Satz war schon bald so weit fortgeschritten, daß nur noch gewisse äußere Stilmerkmale der altklassischen Polyphonie beibehalten und z. T. extrem gesteigert wurden; so Polyphonie, Kanon, Cantus firmus-Arbeit, skalische Bewegung. Jedenfalls läßt sich aber um die Mitte des 17. Jahrh. bei allen modernen Richtungen auch wieder ein sehr ernstes Zurückgreifen auf die Stilprinzipien der altklassischen Polyphonie beobachten, das nicht mehr nur an einigen äußeren Stilmerkmalen haftet, sondern tiefer greift. Giacomo Carissimi, der auf der einen Seite eine stilistische Synthese von stile moderno und antico schafft, die der Ausgangspunkt wichtiger kirchenmusikalischer Richtungen werden sollte, hat auch dem Palestrinastil tiefes Verständnis entgegengebracht. Diese Einstellung greift in einer Zeit, die sich in ihrer stilistischen Entwicklung schon weit von der altklassischen Polyphonie entfernt hat, auf diese zurück, bringt also den strengen alten Stil als etwas Fremdes in die eigene stilistische Entwicklung. Darin liegt der große Unterschied von der durch monodische Strömungen durchsetzten Polyphonie zu Beginn des 17. Jahrh. und zugleich die Art der Auseinandersetzung des zeitbedingten musikalischen Denkens mit dem alten Stil begründet.

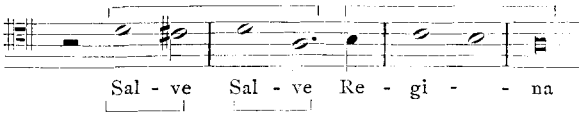
Es ist merkwürdig, wie das ganze 17. und 18. Jahrh. hindurch immer wieder strengeres und freieres Zurückgreifen auf den alten Stil sich ablösen, ohne aber jemals die Erinnerung an Palestrina zu verlieren, wenngleich natürlich der tiefliegende Unterschied von Palestrinas persönlichem Stil im Gegensatz zu dem seiner Zeit nicht im geringsten bewußt wird[2]. Wenn wir die im alten Stil geschriebenen Werke eines Lotti, Scarlatti, Leo, Durante, Jommelli, Pitoni, Chiti, Guglielmi, Pisari, Jannacconi, Padre Martini, Vallotti, Fux, Wagenseil, Albrechtsberger, Mich. Haydn u. v. a. untersuchen, dann finden wir bei jedem eine ganz andere Stellungnahme zum alten Stil, die in der persönlichen künstlerischen Anschauung des einzelnen, wie seiner Nationalitätszugehörigkeit und „Schule" verwurzelt liegt. Die grundsätzlichen Unterschiede zur Kunst des 16. Jahrh. liegen letzten Endes weniger in äußeren satztechnischen Stilmerkmalen, als in der inneren Einstellung zu Wort und Ton.

Die neue Stellung der Musik dem Text gegenüber tritt zunächst in der Periodik und Metrik nicht nur des ganzen Satzes, sondern auch der einzelnen Themen zutage.

[1] Vgl. Fellerer, Instrumentale Begleitungen der Werke Palestrinas, Musica sacra 1926, H. 12.

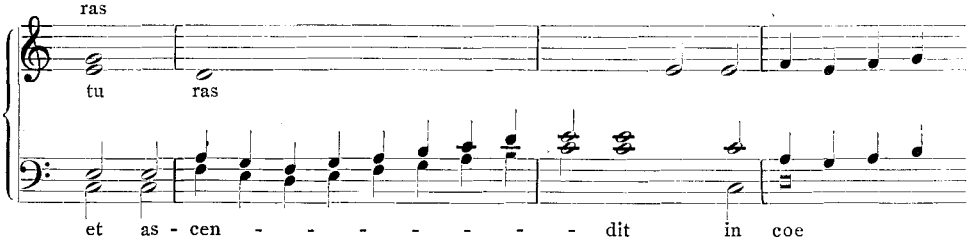
[2] Dies zeigen besonders die Theoretiker, die stets Palestrina namentlich anführen, dabei aber seinem Stil Merkmale andichten, die nicht ihm, sondern der altklassischen Polyphonie im allgemeinen zugehören. Palestrina gilt eben als der Vertreter der gesamten polyphonen a cappella-Musik des 16. Jahrh. Im 18. Jahrh. geht dieses Durcheinanderwerfen der einzelnen polyphonen Richtungen so weit, daß bei den Theoretikern Werke Palestrinas und Nachahmungen des 18. Jahrh., zwischen denen ein großer stilistischer Unterschied liegt, als Musterbeispiele nebeneinander gestellt werden; ein Beweis, wie trotz aller Pflege des Palestrinastils, sich ein tieferes Verständnis für seine stilistischen Eigenheiten nicht durchgesetzt hat.

Die Themen werden streng gegliedert, Wortwiederholungen und Dehnungen der Musik zuliebe angebracht. So beginnt z. B. Lottis Salve Regina 1734[1]:



Die musikalische Metrik ist hier bestimmend, der Text muß sich ihr unterordnen. Im Gegensatz zur Achttaktigkeit der anderen Meister herrscht bei Lotti sechstaktige Gliederung vor. Mit der straffen Gliederung hängt auch die Betonung der harmonischen Schwerpunkte zusammen, die sich sowohl in der Melodiebildung als Akkordfolge und Kadenzierung geltend macht. Während in der Polyphonie des 16. Jahrh. sich deklamatorischer, melodischer, harmonischer und periodischer Schwerpunkt nicht ohne weiteres deckten, treffen nunmehr alle zusammen, um die Gliederung möglichst deutlich hervortreten zu lassen.

Wie stark das harmonische Empfinden den ganzen Satz beherrscht, zeigt auch die zu harmonischen Wirkungen erweiterte Behandlung des Melismas, das nunmehr vielfach ausgeterzt wird und dadurch seine rein melodische Bedeutung verliert. Diese Bindung zweier Stimmen in Terzen, Sexten, Dezimen wird zu einem wichtigen Stilprinzip in der Nachahmung der alten Polyphonie im 17. und 18. Jahrh. und tritt uns in besonderem Maße bei der Klangfreudigkeit Lottis entgegen. Damit ist freilich der freien polyphonen Führung der einzelnen Stimmen Eintrag getan und in der weiteren Verfolgung dieses Prinzips gelangte man zu der durchgängigen ausgeterzten Zweistimmigkeit wie sie uns bei Mich. Haydn u. a. oftmals in der Form entgegentritt, daß mehrere Takte lang Sopran und Tenor und Alt und Baß in Dezimen oder Sopran und Baß in Dezimen und Alt und Tenor in Sexten oder Terzen aneinandergekettet sind. Solche Stellen wie in Lottis Messa del quinto tuono:



gehören nicht zu den Seltenheiten.

In der Bauart des Themas unterscheidet Lotti Kopfthema und dessen Weiterführung, ein Prinzip, das schon Palestrina kannte, in Lottis wortarmen Sätzen aber zur Regel geworden ist. Die Gestaltung des Satzes ist meist motettisch. Doch sind imitatorische Durchführungen nicht immer streng behandelt, sondern oft durch scheinpolyphone Wendungen, wie bewegten Baß zu ruhenden Oberstimmen, Deklamationsverschiebungen im homophonen Satz u. dgl. ersetzt, vielfach ein Beweis, wie die Harmonie und ihre Schwerpunkte den Satz bestimmen.

Wenn wir alle diese bei Lotti in Erscheinung tretenden musikalischen Neuerungen

[1] Pr. Staatsbibliothek, Berlin (B. B.).

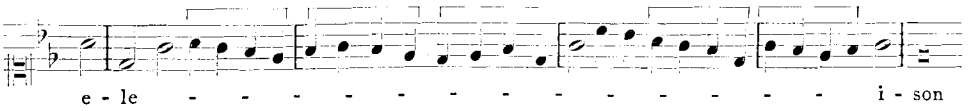
den altklassischen Stilprinzipien gegenüber auf ihre Stellung zum Wort prüfen, so ergibt sich, daß wir bei Lotti zwei Hauptrichtungen unterscheiden müssen — die eine, die das Wort der musikalisch-metrischen Gestaltung völlig untertan macht, die andre, die den „Affekt" des Wortes musikalisch vertieft. Beide Richtungen lösen einander aber ab und durchdringen sich gegenseitig, kommen jedoch niemals zu einem solchen Ausgleich der Werte, wie dieser in der Polyphonie des 16. Jahrh. vorliegt. Wichtig ist aber, daß ein einigendes äußeres Band zwischen beiden Richtungen in der Verfolgung der alten satztechnischen Prinzipien liegt, die Lotti stets möglichst streng, bisweilen auch stilisiert beobachtet, wenngleich natürlich die Grundeinstellung auch die Gestaltung des Satzes bestimmt.

Es erscheint merkwürdig, daß bei einem Meister zwei so entgegengesetzte Einstellungen die musikalische Gestaltung bedingen. Umso eigenartiger ist aber, daß neben diese beiden in der Nachahmung der altklassischen Polyphonie liegenden Richtungen noch beim gleichen Komponisten das Schaffen im stile moderno als eigentlicher Ausdruck seiner Zeit tritt. Doch haben die Untersuchungen bei Lotti bereits gezeigt, daß der alte Stil ihm nicht als fremder Stil gilt, in dessen satztechnische und geistige Struktur sich der Komponist einleben muß, sondern lediglich als eine bestimmte Ausdrucksform des musikalischen Denkens seiner Zeit, das seinem geistigen Gehalt im stile moderno eine äquivalente Gestaltung gibt. Darin liegen die Änderungen begründet, die wir an den Nachahmungen des alten Stils im 17. und 18. Jahrh. feststellen können, und daraus versteht sich auch, daß diese Nachahmungen je nach Zeit, Ort und Persönlichkeit sehr verschieden sind.

Eine ganz andere Stellung als Lotti hat z. B. A. Scarlatti der altklassischen Polyphonie gegenüber eingenommen. Er, der in Oper und Kantate eine tiefsten Ausdrucks fähige musikalische Sprache auf Grund freier melodischer und harmonischer Entwicklung gefunden hat, konnte sich auch in seiner Kirchenmusik dieser Einstellung nicht entziehen, und so hat er Werke von tiefster Empfindung im stile moderno, wie seine Psalmen oder Karwochen-Lektionen geschaffen. Dieser auf den Sinn des Textes gerichtete Ausdruck, der von Scarlattis Freude am Klang stark mitbestimmt wird, wirkt auch auf seine Gestaltung des polyphonen Satzes stark ein. Die Vorliebe für den Terzenklang in den Oberstimmen läßt ihn auch im polyphonen a cappella-Satz die Fünfstimmigkeit stets durch Einfügung eines zweiten Soprans erreichen[1]. Die auf harmonische Schwerpunkte zusteuernde Kontrapunktik zollt bereits in der melodischen Gestaltung der Themen dem Akkord Tribut und zeigt besondere Vorliebe für Akkordbrechungen. Jedenfalls ist auch die Gliederung den allgemeinen Schwerpunkten entsprechend; im Gegensatz zu Lottis sechstaktigen Perioden bevorzugt Scarlatti vier- bzw. achttaktige. Das Streben nach Betonung der metrischen Einschnitte macht sich in der Melodie nicht nur in der latenten harmonischen Struktur geltend, sondern auch in der Gliederung in kleine Motive. Dadurch kommt, was sich besonders bei Melismen zeigt, eine Unruhe in die melodische Führung, wie sie Palestrina nicht kennt. Dies zeigt z. B. folgendes Melisma im Sopran seiner fünfstimmigen Messa tutta in Canone[2]:

[1] Diese Besetzung des fünfstimmigen Satzes mit zwei Sopranen wird nunmehr die Regel.

[2] Pr. Staatsbibl. Berlin, ms. W 82.



Auch der Sprung innerhalb des Melismas, vor allem, wenn es sich um den einschneidenden Quartsprung handelt, weist auf die harmonische Auffassung und Gliederung. Daß die alte Kirchentonart zu Gunsten der Dur- und Mollsphäre zurückgetreten ist, ist selbstverständlich, ebenso die Erweiterung der Harmoniesphäre nach Seite der verminderten und übermäßigen Akkorde, um damit moderne Ausdrucksmittel in den alten Stil zu bringen.

Bei Scarlatti erscheinen aber diese Wendungen als Zutaten, während sie bei Durante mit dem alten Stil so verschmolzen sind, daß mit Recht von dem Versuch einer Annäherung beider Stile trotz Durantes Messa alla Palestrina gesprochen werden kann. Diesen Unterschied der Einstellung Durantes von derjenigen, die in der Kirchenmusik den alten Stil möglichst streng vom modernen scheidet, erkannten auch die Zeitgenossen und machten den Unterschied zwischen Durantisti und Leisti. Letztere folgten dem Beispiel Leonardo Leos, der die grundsätzliche Scheidung der beiden Stile äußerlich vielleicht am deutlichsten durchgeführt hat.

Jedenfalls zeigt sich bei all diesen Napolitanern, trotz einzelner individueller Unterschiede, deutlich das Bestreben, den alten Stil zum Ausdruck modernen Musikempfindens zu machen, und wenn er dazu nicht genügt, ihn entsprechend umzubilden.

Ein anderes Moment gewinnt in Bologna in der Auffassung des stile antico die Führung: die Satztechnik. Zwar hat Perti u. a. der alte Stil ebenso zum Ausdruck modernen musikalischen Empfindens gedient, wie den soeben genannten Meistern, zwar hat um dies zu erreichen Padre Martini die äußeren Prinzipien des stile antico e moderno einander näher gebracht, was aber die Eigenart der Bologneser Pflege des alten Stils ausmacht, ist seine Ausbildung zum offiziellen Schulstil. Darin wird deutlich, welche Prinzipien man als besonders zum alten Stil gehörig betrachtete. Man braucht nur die Prüfungsarbeiten der Accademia Filarmonica zu untersuchen, um an der auffallenden Steigerung und Betonung gewisser Stilmomente die diesbezügliche Auffassung zu erkennen. Prinzipien, die im alten Stil liegen und nur im Zusammenhang mit anderen von wesentlicher Bedeutung für das Stilganze sind, werden herausgegriffen, ins Extrem gesteigert und stilisiert, während andere wenig Zusammenhang mehr mit der strengen altklassischen Polyphonie zeigen. So werden Cantus firmus-Arbeit, Canon, Polychorie, skalische Bewegung, Einsatzfolge u. dgl. oft eigenartig stilisiert behandelt und bieten stets in irgend einer Form den Kern der satztechnischen Gestaltung.

Da es sich bei diesen Prüfungsarbeiten der Accademia Filarmonica nicht um freie Kunstwerke, sondern um Arbeiten, die streng nach den Schulregeln gestaltet sind, handelt, werden diese besonders offenbar. Es liegt hier eine ausgeprägte rationalistische Auffassung des alten Stils vor, die die einzelnen Stilelemente voneinander löst und sie selbständiger Behandlung zuführt. In allen Prüfungsarbeiten ist die Betonung des Akkords (Kadenz) und demzufolge Tonwiederholung und Dublettensyllabik, wie besondere Berücksichtigung der Metrik zu beobachten. Die schulmäßige Behandlung des alten Stils hatte seine Stilisierung zur Folge; das rationalistische Denken wußte diese Zergliederung in der Musiktheorie bis in die letzten Systematisierungen festzulegen.

Diese Einstellung zum alten Stil bleibt aber nicht nur auf die Schul- und Prüfungsaufgaben beschränkt, sondern macht sich auch in den Kompositionen im stile antico der Bologneser geltend. Hier sind diese Stilisierungen meist viel auffallender und ausgeprägter als in anderen Werken. Vor allem ist die Vorliebe für kanonische Arbeit und ausgedehnte skalische Bewegung so weit gegangen, daß sie auch in den stile moderno übernommen werden. So hat Padre Martini, der „Musikpapst" nicht nur Bolognas, sondern der ganzen musikalischen Welt seiner Zeit, eine Messe im stile moderno mit Orchester ganz in aufeinander getürmten Kanons geschaffen, in der jede einzelne Stimme mit einer andern in kanonischem Zusammenhang steht. Es machte sich eine Freude am Technischen geltend, die in der Auffassung der altklassischen Polyphonie ganz von deren innerem Wesen abführte.

Diese Einstellung spielt auch in der deutschen Palestrina-Nachahmung eine große Rolle, allerdings nicht ausschließlich. Die Umbildung zum modernen Ausdrucksstil ist in Deutschland für die Pflege des stile antico sehr wichtig. In allen Stilmerkmalen finden sich diesbezüglich Neuerungen und Angleichungen an die moderne musikalische Ausdrucksweise. Einer schulmäßig stilisierten Auffassung des alten Stils huldigt z. B. J. J. Fux; dies zeigt sich nicht nur in der Theorie seines Gradus ad Parnassum, sondern auch in seinen Werken im stile antico. Ebenso zeigen sich diese Züge bei Pallotta und Wagenseil, die dadurch dem alten Stil viel näher gekommen sind, als ihre norddeutschen Zeitgenossen. Die Steigerung des Ausdrucks durch harmonische Neuerungen tritt uns vor allem bei den Böhmen entgegen. Der verminderte Septimenakkord wird hier ein selbstverständlicher Bestandteil des stile antico, und zwar mit ganz bestimmter Affektbedeutung. J. G. Harrer u. a. haben durch Beifügung einer Instrumentalbegleitung die Ausdrucksfähigkeit des alten Stils zu steigern gesucht, sowohl in ihren Nachahmungen, wie bei den alten Werken selbst. So hat auch J. S. Bach Palestrinas Missa sine nomine mit Orchester (Blasorchester) bearbeitet[1].

Bei den bisher besprochenen Palestrina-Nachahmungen war, trotz aller theoretischen Beteuerungen, eine strenge Nachahmung zu versuchen, eine oft bis zur Grenze des stile moderno gehende innere und äußere Entfremdung von der altklassischen Polyphonie erreicht worden. Dies hängt mit der gänzlich anderen Musikanschauung dieser Zeit zusammen. Daß aber trotz dieser im Grunde Palestrina-fremden Einstellung des 18. Jahrh. doch Werke geschaffen wurden, die dem Stile Palestrinas in mancher Beziehung nahe kommen, zeigt das Schaffen Pasquale Pisaris in Rom.

Rom hatte sich ja vielleicht am strengsten an den alten Palestrinastil gehalten. Dazu verhalf nicht nur die ständige Berührung mit der Musik des 16. Jahrh. in den Bibliotheken, sondern vor allem die a cappella-Tradition, wie sie in der Cappella Sistina und in anderen Kirchen gepflegt wurde. Den besten Überblick über die polyphone a cappella-Musik Roms im 18. Jahrh. geben die Codices der Bibliotheca Vaticana, die das Repertoire der päpstlichen Kapelle zeigen. Daß in diesen vielfach prächtig ausgestatteten Codices nur Werke, die sehr bedeutsam erachtet wurden, Aufnahme fanden, ist selbstverständlich.

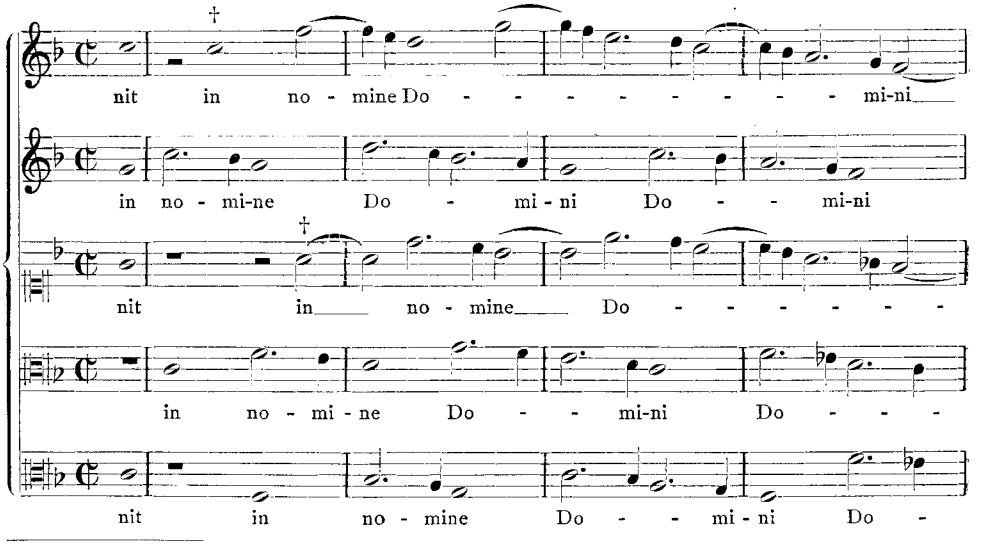
Zu den hier verhältnismäßig am meisten vertretenen Komponisten des 18. Jahrh. gehört unser Pasquale Pisari (1725—1778), ein Schüler Biordis. Er ist unter

[1] Vgl. K. G. Fellerer, J. S. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina, Bach-Jahrbuch 1927, S. 123ff.

allen Meistern, die der Palestrina-Nachahmung huldigen, dem Stile des Meisters vielleicht am nächsten gekommen. Die eigenartige Bedeutung Pisaris hat auch Padre Martini, der im Grunde ganz anders eingestellt war als der römische Meister, erkannt und schreibt beim Tode Pisaris an seinen Schüler Sabbatini: „. . . gli si era reso cosi eccellente nel comporre che non ho conosciuto, che si accostasse al Palestrina più di esso“[1]. Pisari suchte nicht nur in Cantus firmus- und Canon-Arbeit, wie in Vielstimmigkeit dem alten Stil Tribut zu zollen, sondern besonders auch im vier- und fünfstimmigen Satze, ganz in der Art Palestrinas. Daß er hier natürlich auch zu Kanonbildungen u. dgl. kommt, ist verständlich, doch ist bei ihm der Kanon, ebenso wie bei Palestrina, ein wesentlicher Bestandteil des ganzen Satzes und nicht, wie sich dies bei anderen zeigt, als etwas innerlich fremdes hereingetragen.

In den Aufschriften seiner polyphonen Werke unterscheidet er zwischen „stile armonico“ und „in concerto“. Diese Bezeichnungen entsprechen jedoch nicht dem modernen Sprachgebrauch als harmonischer und konzertanter oder harmonischer und kontrapunktischer Stil, sondern stile armonico ist eine allgemeine Benennung des mehrstimmigen polyphonen Satzes[2], und in concerto bezieht sich auf den Vortrag im Sinne concertante–ripieno ohne Rücksicht auf den Stil der Komposition[3]. Das fünfstimmige Benedictus aus der achtstimmigen, Papst Pius VI. gewidmeten Messe trägt die Doppelbezeichnung „concerto a cappella“.

Wie stark sich Pisaris Stil dem Palestrinas nähert, zeigt folgendes Beispiel aus seiner Papst Clemens XIII. gewidmeten Messe[4]. Zugleich wird hier aber auch die übermäßige Ausdehnung des skalischen Melismas deutlich, die uns bei den strengen Palestrina-Nachahmern so häufig entgegentritt. Es ist hier ein Palestrina eigenes Prinzip zu einer Ausdehnung gesteigert, wie sie der Meister selbst nur in Ausnahmefällen kennt:

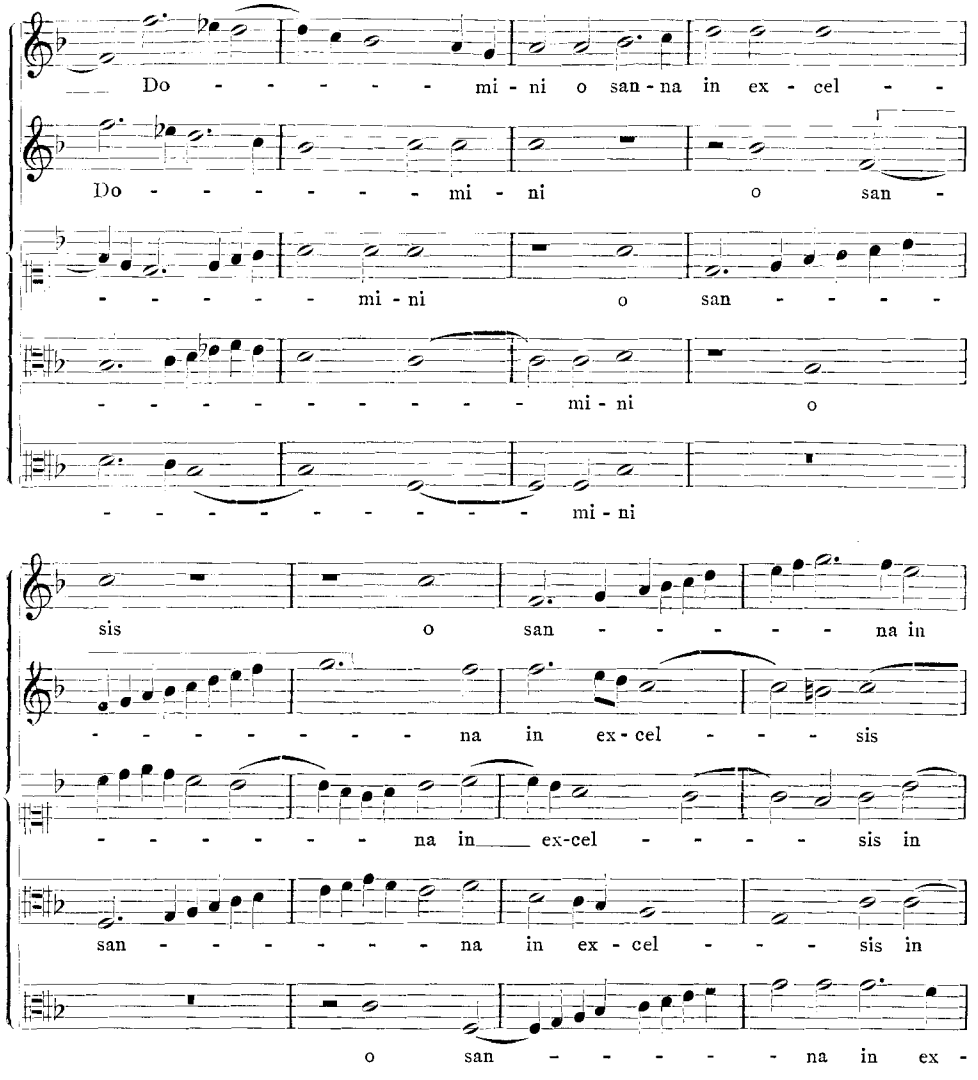


[1] G. della Valle, Memorie storiche del P. M. Giambattista Martini, Neapel 1785, S. 123.

[2] So nennt z. B. Geminiano Santini di Pesaro sein theoretisches Werk, das er 1764 Papst Clemens XIII. widmet, „Il Compositore Armonico ossia Il vero studio del Contrappunto“ (Bibl. Vaticana, Cod. der Capp. Sist. 217).

[3] So sind die verschiedenen Benedictus-Kompositionen in dem Partiturenband der Cappella Sistina 223 (Bibl. Vat.) stets mit „in concerto“ bezeichnet.

[4] Bibl. Vat., Cod. Capp. Sist. 223.



Pisari gehört zu den wenigen Nachahmern Palestrinas, die die konstruktive Bedeutung des Wortes im polyphonen Vokalsatz erkannten und berücksichtigten. Bei ihm besitzt das Taktschema, das auch in den Werken im stile antico seiner Zeitgenossen bestimmend wurde, nicht mehr die Kraft, ausschließlich die Akzente zu bestimmen. In obigem Beispiel wird dies deutlich an dem Einsatz des Soprans und Alts (†). Während sich bei den übrigen Stimmen die Wortakzente mit denen des Taktschemas decken, wird hier der Akzent durch das Wort, entgegen dem Taktschema bestimmt, d. h. im Satz verliert der Taktstrich, ebenso wie in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrh., seine akzentbestimmende Bedeutung (Deklamationsrhythmik).

Nur selten finden wir diesem für den Palestrinastil grundlegenden Konstruktionsprinzip im 18. Jahrh. noch solche Bedeutung zugewiesen, wie in den Werken Pisaris. Auch das Ausfüllen der Sprünge, die „Richtung" der melodischen Bewegung sind

bei ihm völlig im Sinne Palestrinas. Größere Freiheiten erlaubt er sich lediglich bezüglich der Harmonie und Lösung der Dissonanzen. Auch das innere Verhältnis von Wort und Ton entspricht nicht dem dramatischen Streben seiner Zeit[1], sondern steht dem des 16. Jahrh. sehr nahe.

Pisari hat den alten Stil nicht als etwas ihm innerlich fremdes gepflegt. Er hat ihn nicht nur völlig erfaßt, sondern auch in sich verarbeitet. So kommt es, daß wir bei ihm nicht so vielen „konstruierten" Stellen begegnen wie bei seinen Zeitgenossen. Alle Ecken und Kanten sind abgeschliffen, der Satz verläuft in der idealsten Ebenmäßigkeit. Palestrinas Stilprinzipien, wie die skalische Bewegung, das Ausfüllen der Sprünge u. dgl. sind bis zu größter Ausdehnung gesteigert, ohne aber zu einer Verzerrung, wie wir sie im 18. Jahrh. oftmals beobachten können, zu gelangen. Wenn einer den Titel ‚Palestrina des 18. Jahrh.' verdient, dann ist es Pisari.

Seine Wirkung in Rom war stark. Man kam von der äußeren Palestrina-Auffassung zu einer Vertiefung der Erkenntnis dieses Stils, die sich bei einer Reihe von Meistern deutlich beobachten läßt und in gerader Linie zu Jannacconi und Baini führt. Andere Komponisten, wie der Kapellmeister am Lateran Girolamo Chiti oder Giuseppe Pitoni, sind noch nicht zu einem solchen Erfassen des Palestrinastils durchgedrungen. Sie blieben an den äußeren Stilmerkmalen haften, ohne tiefere Unterschiede zwischen den einzelnen Kompositionen der altklassischen Polyphonie und ihrer Nachahmungen feststellen zu können. So drängte Girolamo Chiti den Werken Palestrinas eine Begleitung auf, um sie dem „gusto" der Zeit zurecht zu machen. Bedeutsam für seine Einstellung ist, daß er die Einteilung der Stile von Pitoni in seinen theoretischen Untersuchungen[1] übernimmt, die folgende Arten unterscheidet:

Perfetto lo stile osservabile: Palestrina — Benevoli
Imperfetto lo stile tolerabile: Scarlatti — Princeps Venos [Gesualdo]
Corretto lo stile variabile moderno
Defettuoso lo stile arbitrabile moderno.

Die Zusammenstellung der Komponisten verrät bereits, wie Chiti und Pitoni noch weit entfernt sind von dem inneren Erfassen des Palestrinastils, wie wir es bei Pisari fanden. Bei ihnen hat der alte Stil nur soweit Gültigkeit, als er den modernen Stilprinzipien entspricht bzw. nach diesen umgebildet werden kann. Ganz anders ist die Einstellung des jungen Pisari. Hier zeigt sich deutlich, wie zwei gänzlich verschiedene Geistesrichtungen aufeinander stoßen — ein grundsätzlicher Gegensatz zwischen alt und jung. Pitoni war 1743, Chiti 1759 gestorben, Pisari wirkte noch bis 1778. Die beiden älteren Meister glaubten in der Erkenntnis einiger äußerer Stilprinzipien und ihrer Angleichung an den stile moderno die alte Satztechnik zu erfassen, Pisari aber erfühlte trotz seiner im Grunde rationalistischen Einstellung den alten Stil. Nicht seine äußere Stellung zum Satz, sondern sein inneres Hineinleben in den Stil wurde für die Folgezeit bedeutsam. Die Romantik, die eine neue Stellung zur Musik im allgemeinen und zur altklassischen Polyphonie im besonderen bestimmte, warf ihre Schatten auf sein Schaffen bereits voraus. Jannacconi, der Lehrer Bainis, war mit Pisari befreundet, und von Baini geht die neue, von romantischen Ideen

[1] Pisari hat allerdings auch Werke im Stil seiner Zeit geschrieben.

[2] Liceo musicale, Bologna.

stark beeinflußte Palestrinaauffassung aus, die vor allem in Deutschland zu besonderer Bedeutung gelangte.

In dieser Zeit trat der stimmungsmäßige Eigenwert des stile antico in den Mittelpunkt, während im 18. Jahrh. der alte Stil ungefähr die Bedeutung des Seccorezitativs erhielt, d. h. es wurden ihm keine stimmungsmäßigen Partien anvertraut. Er wurde lediglich zur „Abwicklung" des Textes verwendet. Wenn aber ein tieferen musikalischen Gefühlsausdruck erfordernder Abschnitt im Texte kommt, dann wird der stile antico abgebrochen und für diese Worte ein Abschnitt im stile moderno eingeschoben. Ja man geht gelegentlich soweit, daß man einen bereits im stile antico gebrachten Text im stile moderno wiederholt, in ähnlicher Weise, wie in der Oper die Handlung im Secco oft bereits weit fortgeschritten ist, bis die Arie als lyrischer Erguß einsetzt. Solche Stellen, die außerordentlich bezeichnend für die Stellung zum stile antico sind, finden wir öfters; so zum Beispiel in einem Credo Latillas für 2 Soprane, Alt, Baß, 2 Violinen, Bratsche und Baß[1]. Es ist bis zu den Worten descendit de coelis im alten a cappella-Stil geschrieben, die beiden Violinen umspielen in der allgemein üblichen Weise den Vokalsatz mit Verwendung von dessen motivischem Material. Et incarnatus est wird homophon im $^3/_4$-Takt vorgetragen. Ex Maria bis factus est steht im stile moderno, darauf folgt Crucifixus bis sepultus est im stile antico; nunmehr findet sich aber nicht der nächste Textabschnitt angereiht, sondern ein Abschnitt im stile moderno mit den gleichen Textworten. Die Worte Crucifixus bis sepultus est werden von einem mit allen Feinheiten des bel canto ausgestatteten Altsolo wiederholt. Der Schluß des Credo steht wieder im stile antico.

Die Wiederholung der Worte Crucifixus bis sepultus est im stile moderno ist für die Auffassung des alten Stils sehr bezeichnend. Seine Ausdruckskraft wird nicht genügend empfunden für die Tiefe dieses Textes, daher muß er in der Tonsprache, die in dieser Zeit wirklich zum Herzen spricht, wiederholt werden. Es liegt also das gleiche Prinzip vor wie in der Oper bei Secco und Arie, nur daß in diesem Falle auch der Text geändert wird, nicht nur musikalisch, sondern auch dichterisch vom epischen und dramatischen zum lyrischen Ausdruck, während hier der gleiche Text beibehalten bleibt und nur durch die Musik verschiedenartigen Stimmungsausdruck erhält.

Dieses Beispiel ist ein äußeres Zeichen für die Bedeutung, die das Problem der grundsätzlichen Auffassung des polyphonen Vokalstils im 17. und 18. Jahrh. gewonnen hat. Nicht immer wurde nämlich der stile antico in dieser Art gewertet. Die Bedeutung seiner Verwendung schwankt vielmehr in den einzelnen Jahrzehnten, je nach der inneren Einstellung zum Wort-Tonproblem, wie zu liturgischen Fragen. Dies gilt in gleichem Maße von den Werken des 16. Jahrh. selbst, wie von den Nachahmungen des alten Stils.

[1] B. B. ms. Teschn. 196 nach dem Original in der Hofbibliothek Wien.

Isländische Volkslieder

Zwei Forschungsberichte von

Jón Leifs, Island

Bisher wurden die Volkslieder Islands wenig erforscht. Man kann mit einigem Recht behaupten, daß es nur drei Niederschriften über diesen Stoff gibt, die als Unterlagen bei wissenschaftlichen Forschungen dienen können. Um die Jahrhundertwende schrieb Prof. Dr. Hammerich (Kopenhagen) eine Abhandlung, die in den SIMG I, 3 erschien. Der Verfasser war aber selber nie in Island, und die Abhandlung ist in mancher Beziehung unzulänglich. Am auffallendsten ist vielleicht die falsche Sprachbetonung (Edda-Lied). Als zweite Unterlage wäre die große Volksliedersammlung des Pfarrers Bjarni Þorsteinsson, „Íslenzk þjóðlög", Kaupmannahöfn 1906—1909, zu erwähnen. Auch diese Sammlung hat ihre beträchlichen Unzulänglichkeiten. Das Material ist ziemlich wahllos zusammengestellt und die Aufzeichnung vielfach unrichtig. Der Verfasser besaß in mancher Beziehung nicht die nötigen Bedingungen, um Wertvolleres zu erreichen. Das schlimmste war aber vielleicht, daß er die Volkslieder, die heute noch in Island lebendig erhalten sind, zum Teil nicht selber aufschrieb, sondern von anderen brieflich geschickt bekam. Dennoch, trotz all dieser Nachteile, ist die Sammlung unentbehrlich für jeden, der heute auf diesem Gebiete arbeiten will, und wer mit den isländischen Volksliedern im Volksmunde vertraut ist, wird ziemlich deutlich erkennen, wo Unzulänglichkeiten vorliegen. Als dritte Forschungsquelle käme eine Abhandlung des Verfassers dieser Berichte in Frage, die im Oktoberheft 1923 der Monatsschrift „Die Musik" erschien. Wenn auch dieser Abhandlung eines damals Dreiundzwanzigjährigen in außermusikalischer Hinsicht vielleicht eine gewisse Unreife anhaftet, so bedürfen die dort angeführten rein musikalischen Einzelheiten keiner Korrektur. Spätere Nachforschungen haben vielmehr gezeigt, daß die dort erwähnten Merkmale vielleicht in noch stärkerem Maße vorhanden sind, als damals zu ersehen war.

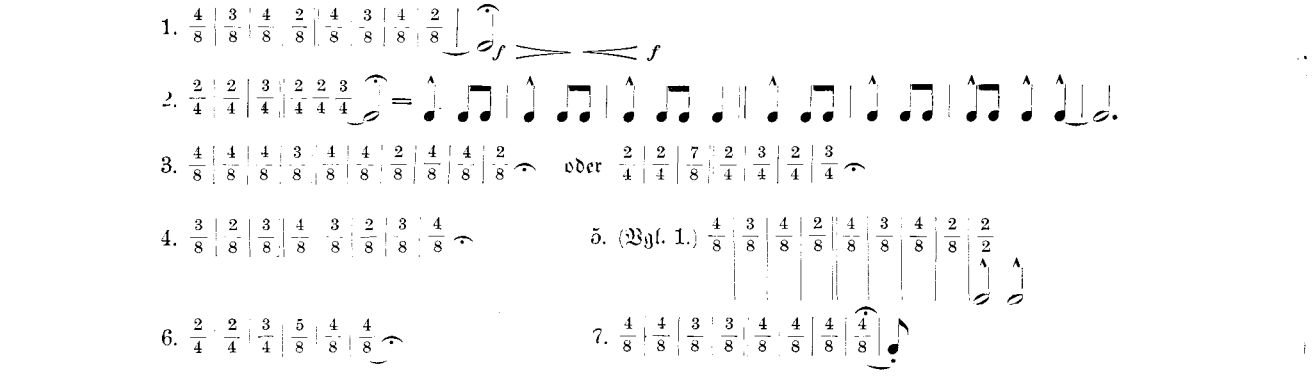
Bei meinem Sommeraufenthalte in Island 1925 versuchte ich die Volkslieder durch den lebendigen Vortrag der unbeeinflußten Bevölkerung näher zu erforschen. Das ist nicht leicht, denn im Süden Islands und in der Gegend der Hauptstadt Reykjavík wird das Volkslied sehr wenig oder fast garnicht gepflegt, außer von Menschen, die aus dem Norden zugezogen sind. Ich reiste von Reykjavík zuerst mit einem Boot nach Borgarnes, von dort mit dem Auto so weit der Weg es erlaubte, und dann weiter zu Pferd. Das Ergebnis der Reise soll hier ausgebreitet werden.

Wer die erwähnten Abhandlungen über die isländischen Volkslieder gelesen hat, wird wissen, daß es hauptsächlich zwei charakteristische Arten dieser Lieder gibt, und zwar die Zwiegesänge (Quintengesänge) und die „Rímur" (Reimweisen). Die Zwiegesänge sind sehr selten geworden, und ich bekam wenig von ihnen zu hören, denn es gehören nun einmal wenigstens zwei Sänger dazu, sie vorzutragen, und bei den großen Entfernungen von einem Bauerngehöft zum andern tritt der Fall heute selten ein, daß Zwiegesänge eine ausgedehntere Pflege erfahren. Dagegen werden die Reimweisen heute noch sehr gepflegt. Alle Aufzeichnungen, die ich auf dieser Reise machte,

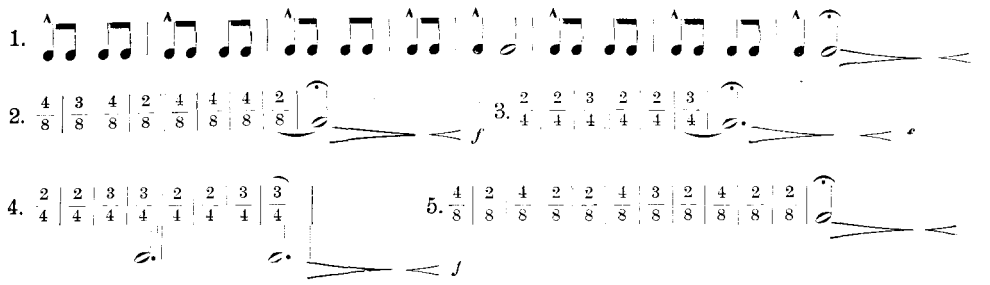
beziehen sich auf diese Art der isländischen Volkslieder. Für den Vortrag dieser Lieder benutzt man allgemein nicht den Ausdruck „singen", sondern „að kveða". Es ist dies derselbe Ausdruck, den man in der Saga für den Vortrag der Heldengedichte anwendete, und es dürfte kein Zweifel darüber bestehen, daß es sich um dieselbe oder eine sehr ähnliche Vortragsart handelt. Das können unzählige Zitate aus den Sagas beweisen. Die Dichtart der Reimweisen ist auch eine Abart der Edda- und Saga-Gedichte. So ein Reimgedicht, sogenannte „Ríma", besteht aus vielen Versen und bringt balladenartige Erzählungen von Schlachten usw. Das besondere Charakteristikum der Melodien ist der Taktwechsel, der die akzentschwere Eddasprache betont unterstreicht. Auch zum Tanz sind die Melodien früher gesungen worden.

Auf dieser Reise mußte ich mich darauf beschränken, die metrischen Formen der Melodien aufzuzeichnen. Einen Phonographen hatte ich damals nicht mit; auch ist die phonographische Ausrüstung nicht leicht mit Pferden zu transportieren. Aber bei diesen Liedern ist die Metrik ein so hervortretendes Charakteristikum, daß deutliche Aufzeichnungen dieser Art fast eher ein Bild von dieser Liedgattung geben können als melodische Aufzeichnungen, die meist unzulänglich sind und eigentlich nie ganz genau sein können. Ich bemühte mich, die metrischen Formen aufs genaueste aufzuschreiben und ließ die Sänger dasselbe Lied viele Male vortragen, um mich von der Richtigkeit der Aufzeichnung zu überzeugen und um zugleich festzustellen, ob der Sänger das Lied mit veränderlichem Metrum singt oder nicht. Ich konnte wiederholt deutlich feststellen, daß der Taktwechsel unabänderlich, unerbittlich und betont auftritt. Die metrischen Aufzeichnungen lasse ich in der Reihenfolge der Reise hier folgen. (Über die melodische Formung dieser Liedart in meiner Abhandlung von 1923 und auch in der zweiten Hälfte der vorliegenden Arbeit, wo über phonographische Aufnahmen berichtet wird, vgl. ferner meine Sammlung isländischer Volkslieder im Verlage Kallmeyer.)

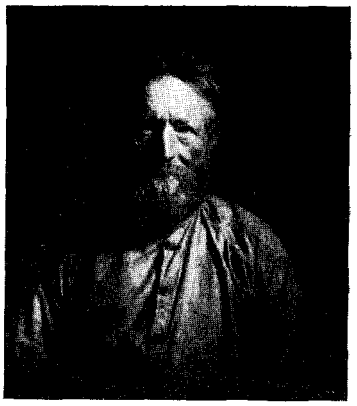
Auf dem ersten Gehöft Norðtunga traf ich den ersten Liedersänger, der seine Melodien meist wenn er allein war, vor sich hinsummte und nicht gern vor anderen Menschen die Lieder vortrug. Die Melodien hatte er von seiner Mutter gelernt, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geboren war und auf dem benachbarten Gehöft Hermundarstaðir wohnte. Der Sänger war nicht mehr jung und hieß Jón Ásmundarson. Ich schrieb nach seinem Vortrag die nachfolgenden Formen auf, von denen sich viele bei verschiedenen Liedern wiederholten. Die hier zuerst angeführte Form ist die häufigste unter den isländischen Liedern dieser Gattung:

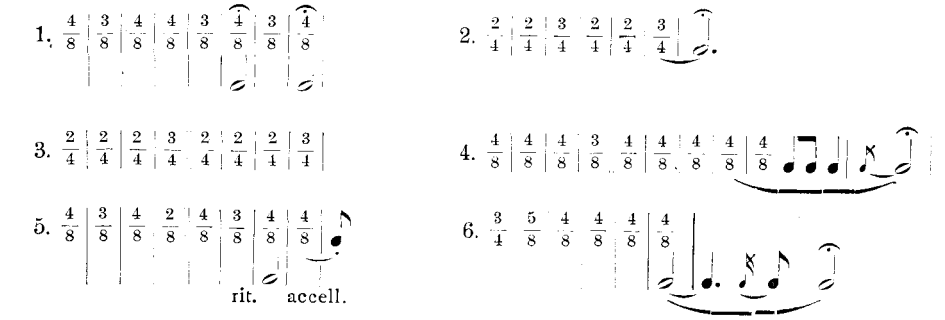


Den nächsten Sänger erreichte ich auf dem Gehöft Forni Hvammr. Er hieß Gudjón Jónsson und war in mittleren Jahren. Folgende fünf metrische Formen schrieb ich nach seinem Vortrag auf. Bemerkenswert ist die Nuanzierung der letzten Note mit langen dim. und kurzen cresc.:



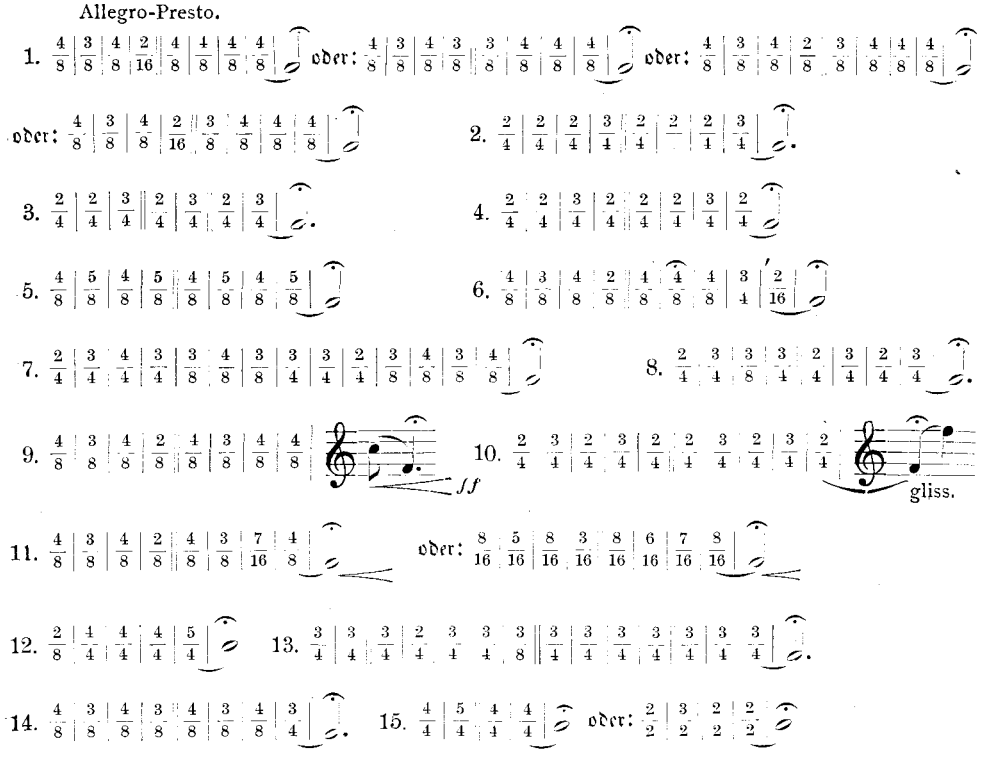
Auf der anderen Seite der Heide, schon in Húnavatnssýsla (Nordwest-Island), traf ich unweit der Landstraße in einem neuen Gehöft, Geitland, das mehr einer Hütte glich, einen älteren Sänger namens Sigrbjörn Bjarnarson, der mir gern seine Lieder vortrug und sehr lustig war. Allerdings meinte er, „daß die Maschine besser laufen würde, wenn sie geölt würde". Damit gab er zu verstehen, daß ihm etwas Alkoholisches (Branntwein) willkommen wäre, aber da in Island Alkoholverbot ist, konnte ich seinen Wunsch nicht erfüllen, obwohl er versicherte, „das Öl" würde ihm noch viel mehr und viel bessere Lieder ins Gedächtnis rufen. Auf Befragen über Zwiegesang ahmte er einen der alten Zwiesänger nach, der die Gewohnheit hatte, die Zwiegesänge allein zu singen und zwar so, daß er erst die Hauptstimme sang und dann an der Stelle, wo die Stimmen sich kreuzen sollen, hochsprang und in der oberen Quinte das Lied zu Ende sang. Diese Probe, die ich derart hörte, war sehr überzeugend und im selben Stile wie die Zwiegesänge, die schon bekannt und aufnotiert sind. (Das obenstehende Bild nahm ich von ihm während der Vorträge in der Hütte auf.) Ich schrieb dort folgende metrische Formen der Reimweisen nieder:





In einer benachbarten Gegend erreichte ich einen „Reimweisen-Sänger", der an 150 verschiedene Melodien dieser Art vorzutragen wußte. Er heißt Jón Lárusson und wohnte damals in Refssteinsstadir. Letzten Winter ist er zum erstenmal in seinem Leben (als etwa Fünfzigjähriger) nach der Hauptstadt Reykjavík gekommen, bei welcher Gelegenheit er auf den Gedanken kam, seine Lieder öffentlich vorzutragen, was zu dem Resultat führte, daß er einen Monat lang fast jeden Tag vor meist „ausverkauftem Haus" die Lieder vortragen mußte und dann als „wohlhabender Mann" auf sein Gut zurückkehren konnte. Für die Bewohner der Hauptstadt und des Südlandes war die Sache eben eine „nationale Sensation". Er trug mir damals (im Sommer 1925) seine sämtlichen Melodien vor, die er von den verschiedensten, jetzt schon verstorbenen, alten Volksliedersängern gelernt hatte. Seine Kinder, die z. T. noch kaum der Sprache mächtig waren, mußten verschiedentlich mitsingen und namentlich stimmten sie alle gern in die letzte, langgehaltene Note mit ein. Er selbst hatte übrigens eine sehr hohe und starke Tenorstimme, die in anderen Lebensbedingungen sicherlich die Opernhäuser beglückt hätte. Ich schrieb von ihm folgende fünfzehn verschiedene metrische Formen auf:

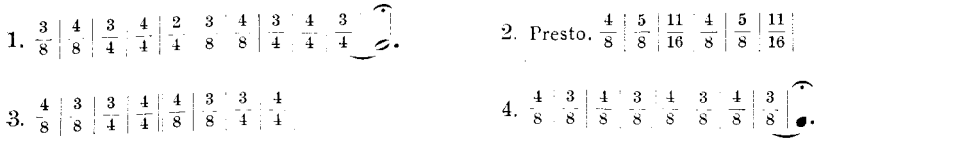
Allegro-Presto.



Von dem verstorbenen Bruder dieses Sängers wird erzählt, daß er seinen Kindern verbot, an dem „neuzeitlichen" Gesangsunterricht in der Schule teilzunehmen, weil dies, wie er meinte, „das Ohr für einen natürlichen Volksliedergesang verdirbt".

Von verschiedenen anderen Personen hörte ich dann noch Volksliedergesang, doch hielt ich auf dieser Reise an dem Prinzip fest, nur die metrischen Formen aufzuschreiben,

die ich bisher noch nicht notiert hatte oder die mir irgendwie bemerkenswert erschienen. Nach verschiedenen Sängern schrieb ich dann noch folgende Formen auf:



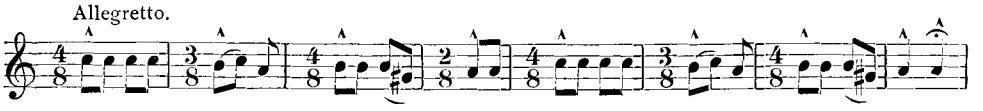
Inzwischen mußte ich von meiner Reise zurückkehren, denn solche Reisen zu Pferd, manchmal noch mit einem Führer, sind teuer und beschwerlich. Im Ganzen umfaßte sie kaum 14 Tage. Nach der Reise schrieb ich das Manuskript zu dem ersten Heft isländischer Volkslieder, das jetzt im Kallmeyer-Verlag erscheint. Diese Lieder sind für den volkstümlichen Gebrauch einfach bearbeitet, und es sind alle Arten isländischer Volkslieder vertreten. Das Heft gibt so bereits einen ziemlich guten Einblick auch in das melodische Wesen der isländischen Lieder.

* * *

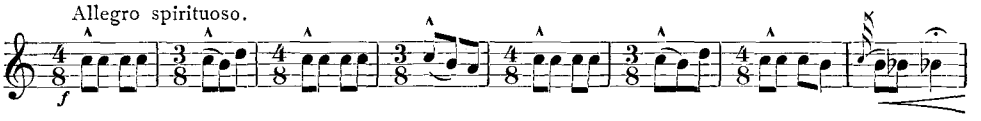
Den Sommer darauf (1926), als ich mit Hamburger Philharmonikern nach Island reiste, nahm ich eine phonographische Ausrüstung von dem Phonogrammarchiv der Berliner Musikhochschule (Psychologisches Institut, Leitung: Prof. Dr. Erich M. v. Hornbostel) mit, um bei dieser Gelegenheit isländische Volkslieder phonographisch aufzunehmen. Leider ergab sich aber keine Möglichkeit zu den nötigen Reisen nach dem Nordlande, so daß ich mich damit begnügen mußte, in Reykjavik Aufnahmen von Volksliedern zu machen nach Personen, die zum Teil schon vor Jahrzehnten nach der Hauptstadt gezogen waren. Im ganzen nahm ich 28 Rollen auf, die heute im Berliner Archiv verwahrt sind. Es soll nun versucht werden, das Resultat dieser Aufnahmen hier anzudeuten und Anleitungen zu geben, die eine weitere wissenschaftliche Untersuchung des Materials ermöglichen. Wir hatten schon hervorgehoben, daß die isländischen Volkslieder im südlichen Teil des Landes nicht heimisch sind. Die aufgenommenen Lieder sind daher nicht alle gleich stilecht. Einzelne davon halte ich sogar für ziemlich wertlos, aber es ließ sich nicht vermeiden sie aufzunehmen, um u. a. die singenden Personen so zu animieren. Bei manchen Liedern besteht auch offenbar eine Mischung von echt und unecht. Die 28 Rollen sind nach Nummern geordnet. Man kann sie auch je nach der Echtheit in vier Gruppen einteilen. In die erste Gruppe, die fast nur die echten oder ziemlich stilechten Lieder umfaßt, würde ich die Rollen Nr. 1, 2, 3, 4, 9, 11, 12, 13, 19, 21, 22 und 28 setzen. In die zweite Gruppe kämen die annähernd stilechten Lieder der Rollen Nr. 5, 6, 7, 10 und 20. Die dritte Gruppe würde die teilweise echten Lieder umfassen auf den Rollen Nr. 8, 16, 17, 18, 24, 25 und 27. Als unecht oder größtenteils unecht würde ich die vierte Gruppe bezeichnen, zu der die Nummern 14, 15, 23 und 26 gehören. Wir wollen uns nun näher mit den einzelnen Rollen beschäftigen. Biographische Notizen der singenden Personen habe ich zugleich vermerkt, und die isländischen Texte der ganzen Lieder wurden von mir auch notiert. Es ist meines Erachtens notwendig, daß derjenige, der die Lieder studieren will, auch die Sprache beherrscht. Hier ist daher am ehesten ein Forschungsstoff für germanistisch gebildete Musiker, obwohl es auch Germanisten gibt, die noch nicht wissen, daß die tausend-

jährige Edda-Sprache noch heute ohne wesentliche Veränderungen in Island gesprochen wird.

Die erste Rolle umfaßt 11 Verse. Beim Abgießen der Rolle ist die erste Hälfte des ersten Verses in Wegfall gekommen; Ähnliches kann man auch bei den anderen Rollen feststellen. Die melodische Aufzeichnung des ersten Verses lautet vollständig etwa wie folgt:

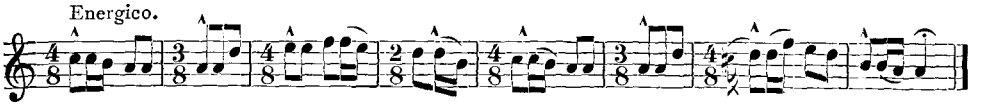


Die metrische Form dieses Liedes ist dieselbe, wie sie zuerst am Anfang dieser Abhandlung notiert wurde. Bemerkenswert ist ein gewisses glissando zwischen h und gis, was auch mit einer durchgehenden Triole angegeben werden könnte. Der achte Vers dieser Rolle ist nicht echt; nur der echte Vortrag wird dort nachgeahmt. Der letzte Vers ist ein Zwiegesang, von zwei Männern ausgeführt, jedoch nicht sonderlich typisch, vielleicht auch nicht ganz richtig. Am Schluß der Rolle Nr. 2 ist ebenfalls ein Zwiegesang, von denselben Männern vorgetragen. Die beiden Sänger der Rollen 1 und 2 sind Brüder. Die Rollen Nr. 3 und 4 sind von einem fünfzigjährigen Arbeiter gesungen worden, der aus dem nördlichen Island stammt und nie im Ausland war. Am Schluß der Rolle Nr. 3 steht zweimal folgendes Lied:

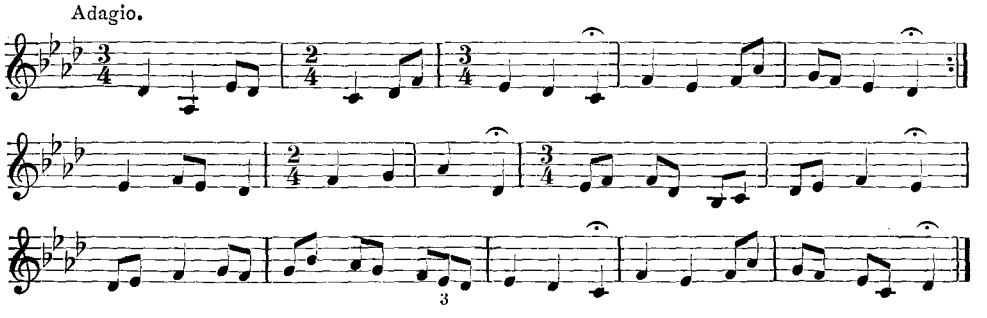


Ich ließ den Sänger das Lied wiederholt vortragen, um zu sehen, ob der Schluß nicht auf einem Irrtum oder Zufall beruhe, aber ich konnte keine Abweichungen feststellen. Aufgenommen habe ich das Lied dann zweimal hintereinander auf dieselbe Rolle. Bemerkenswert ist noch die ungeheure Betonung auf dem b mit einem cresc. bis *fff*. — Der sechste Vers der Rolle Nr. 4 ist jedenfalls nicht echt, vielmehr eine Nachahmung eines bestimmten Landstreichers. Die Rolle Nr. 5 bringt den Gesang eines älteren Arbeiters, der schon etwas vergeßlich geworden war. Er hatte die Gewohnheit, jeden Taktteil zu markieren, indem er mit dem Absatz auf den Fußboden wippte. Das Geräusch erinnerte an ein sich bewegendes Spinnrad. Als absolut unecht betrachte ich den dritten Vers der Rolle. Ferner ist die Aufnahme des achten Verses verdorben. Als charakteristisch und stilecht möchte ich den sechsten Vers nennen, namentlich dessen Schluß. Sonst singt der Sänger fast immer dieselbe Melodie, nur mit einem anderen Text; er war nicht davon abzubringen, und es war ihm offenbar nicht bewußt, daß mit jedem neuen Vers dieselbe Melodie wiederkehrte. Auf der Rolle Nr. 6 betrachte ich namentlich den vierten und neunten Vers als unecht. Die Rolle Nr. 7 bringt Melodien von verschiedenen Personen. Die Vortragsweise der vier ersten Verse mag echt sein. Der fünfte Vers kann melodisch richtig sein, aber die Singweise ist unecht; der Sänger ist auch kein Volksliedersänger, sondern er versucht da eine „Reimweise" nach neuerer Singart schön zu singen. Die Verse Nr. 6 und 8 sind sogenannte „Altweiberverse"; bemerkenswert ist der Schluß bei Nr. 6, der nur aus einem gesummten m m m . . . besteht. Der siebente Vers dieser Rolle

ist eines der mittelalterlichen Tanzlieder, die vermutlich skandinavischen Ursprungs sind. Bei der Rolle Nr. 8 zweifle ich namentlich die Echtheit der Verse Nr. 1, 3 und 4 an. Als Nr. 5 und 6 dieser Rolle steht folgende „Reimweise“:

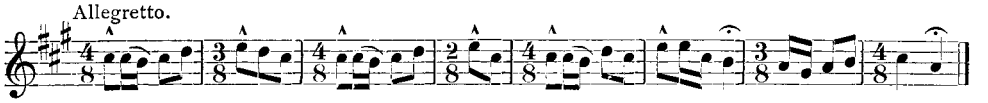


Hier ist die häufigste metrische Form der Reimweisen vertreten. Dies kann ein Tanzlied sein. In tonaler Hinsicht trägt die Melodie aber nicht isländisches Gepräge. Die Rollen Nr. 8, 9 und 10 sind von demselben Sänger gesungen worden. Es handelt sich dabei meist um die Kopierung anderer, schon verstorbener alter Sänger. Am echtesten scheint mir die Rolle Nr. 9, nach einem bekannten Landstreicher„ „Gvendr dúllari“, der so genannt wurde, weil er die Gewohnheit hatte, seine Weisen auch zu „dullen“, d. h. tremolierend zu summen, wie es am Anfang der Rolle 10 geschieht. Als Nr. 2 dieser Rolle folgt dann dieselbe Melodie nicht mehr in summendem Tremolo, sondern mit dem eigentlichen Text. Die meisten Melodien dieser drei Rollen sind kaum genau aufzunotieren. Die Rollen Nr. 11, 12 und 13 bringen alte Choräle von einer alten Frau aus dem Nordwestlande. Die Melodien halte ich für echt überliefert, obwohl ich mir nicht über den historischen Wert oder Unwert dieser Melodiegattung im Klaren bin. Zu Anfang der Rolle 11 steht der Begräbnischoral „Alt eins og blómstrið eina“, der seit Jahrhunderten bei jedem Begräbnis in Island gesungen wird. In dieser Form ist er aber heute nicht mehr gebräuchlich. Ich schrieb den Choral nach dem Phonographen folgendermaßen auf:

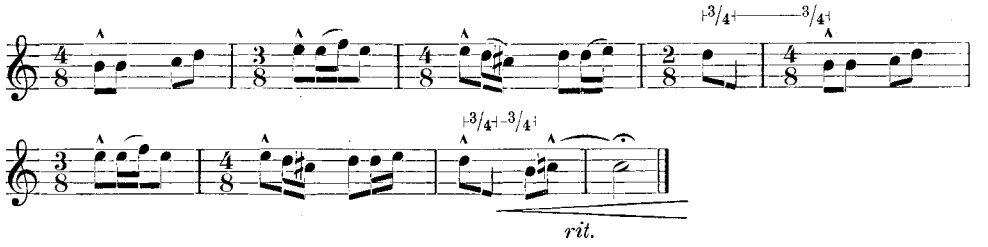


Natürlich könnte man die Melodie mit nicht weniger Recht auch auf eine andere Weise aufschreiben. Sehr nahe liegt es, die zweite Note als b aufzufassen und bmoll als Tonart zu nehmen. Wie oben geschrieben scheint die Melodie eine Zwiegesangsweise zu sein (lydische Tonart) und die Begleitstimme ließe sich leicht hinzufügen. Am Anfang der Rolle 12 steht dasselbe Lied wie am Anfang der Rolle 10 gesummt und gesungen wurde. Hier bei Rolle 12 ist die Fassung eine andere, vermutlich die echtere und ursprünglichere. Die Rollen Nr. 14 und 15 halte ich für ziemlich wertlos, besonders die erste. Die etwa 60jährige Frau, die hier sang, stammt aus dem Südlande und konnte sich dann schließlich auch nicht mehr erinnern, wie die Melodien waren, die sie überliefern wollte. Die nächsten drei Rollen, Nr. 16, 17 und 18 sang eine Frau aus den Westfjorden Islands (Nordwesten), die vor längerer Zeit nach Reykjavík zugezogen war. Die Echtheit ist nicht immer verläßlich. Die Rolle Nr. 16

dürfte am ehesten ziemlich echt sein. Am Schluß der Rolle 17 steht eine Melodie zu dem Gedicht „Þat mælti mín módir“ aus der Egils Saga, das die Kinder in Island heute nach fast 1000 Jahren unverändert lernen. Die Echtheit der Melodie zweifle ich an. Bemerkenswert ist, daß sie nur zu der ersten Hälfte des Verses gesungen wird; erst auf mein wiederholtes Mahnen hat die Sängerin die Fortsetzung des Verses gesungen, aber dann nur als Wiederholung der Melodie des ersten Teiles. Die Rolle 18 bringt wieder Choräle, diesmal nach den bekannten „Passionspsalmen“ von Hallgrímr Péturssson. Die Rollen Nr. 19 und 20 wurden von einem älteren Akademiker gesungen, der die Lieder schon mit musikalischer Kultivierung gepflegt hat. Die Melodien halte ich größtenteils für ziemlich echt. Höchstens kann man die Echtheit der Lieder am Anfang der Rolle 19 und am Schluß bzw. der letzten Hälfte der Rolle 20 anzweifeln. Am Schluß der Rolle 19 steht folgendes Lied:



Die Aufzeichnung erfolgte hier nach der letzten gesungenen Strophe. Bemerkenswert ist die Pointierung im drittletzten Takt, eine Abweichung, die zur besonderen Unterstreichung des Textes benützt wird, so z. B. bei „unanständigen“ Sachen oder bei irgendeinem „dramatischen“ Höhepunkt; (vgl. z. B. den Schluß der letzten Strophe des ersten Liedes auf Rolle 20). Übrigens ist die oben aufgeschriebene Melodie eine Variante einer Weise auf Rolle 1 und 2. Die zweite Melodie auf Rolle 20 schreibt der Sänger selbst folgendermaßen auf:



In dem Lied kommt abwechselnd c und cis vor, aber an zwei Stellen ein Ton der zwischen c und cis liegt und zwar im vierten und im letzten bzw. vorletzten Takt. Es handelt sich hier also um einen Dreivierteltonschritt, der übrigens in nordischer und altnordischer Volksmusik an Hand von Volksinstrumenten festgestellt ist (vgl. ZfM VI, 9, S. 538. Näheres über melodische Aufzeichnung nach Phonographen am Schluß dieser Abhandlung). Auf Rolle 21 und 22 singt ein Mann mittleren Alters, der aus der Gegend Dalir (West-Island) stammt und nie im Ausland war. Es handelt sich meist um Kopierungen, die ich für echt halte. Auf Rolle 21 wird ein alter verstorbener Sänger nachgemacht, der die Gewohnheit hatte, ein bestimmtes Lied bzw. eine bestimmte Singeweise anzuschlagen, sobald er beim anhaltenden Vortrag müde wurde und zu verstehen geben wollte, daß er nun die Zeit für gekommen hielt, ihm Kaffee anzubieten. Diese „Weise der Unlust“ wird bei den ersten drei Liedern der Rollen angewendet, während die Lieder Nr. 4 und 5 die „Lustweise“ bringen, d. h. nachdem der Sänger den Kaffee bekommen hat. Eigentlich ist die Melodie immer dieselbe, nur die Singweise verändert sich; alles ist so barbarisch und roh, daß mancher nicht das

Wort Singen dafür wird anwenden wollen. Auch auf Rolle 22 handelt es sich um Kopierungen „altberühmter Volksliedersänger", namentlich bei den Liedern Nr. 2, 3 und 4. Die Rolle Nr. 23 hat einen sehr zweifelhaften Wert; sie enthält ein paar der alten Choralmelodien von einer sehr alten Frau. Die Rollen Nr. 24, 25 und 27 bringen Lieder eines älteren Sängers, der zwar aus dem Nordlande stammt, aber viele Jahre im Auslande und in anderen Gegenden Islands weilte. Die Singeweise dürfte echt sein, aber die Lieder selbst mehr oder weniger unecht, besonders Nr. 1, 5 und 6 der Rolle 24, ferner Nr. 1, 2 und 3 der Rolle 25. Andere Lieder scheinen zum Teil echt zu sein, so z. B. der Schluß des dritten Liedes auf Rolle 24 und die letzte Hälfte des zweiten und dritten Liedes auf Rolle 27. Die Lieder der Rolle 26 halte ich auch für zweifelhaft an Echtheit, besonders das zweite, dritte und fünfte Lied. Die letzte Rolle, Nr. 28, bringt Lieder eines Chauffeurs in Reykjavík, der aus dem Nordlande stammt und nie im Auslande war. Ich halte seine Lieder für echt. Zu Anfang der Rolle bringt er einen Zwiegesang, und zwar singt er zuerst die „Hauptstimme" des Liedes allein und dann hinterher die sogenannte „Begleitstimme", indem er das Lied teilweise eine Quinte höher singt.

Wir haben nun alle Rollen erwähnt, die damals im Sommer 1926 aufgenommen wurden. Da der Verfasser dieses Artikels mehr künstlerisch als wissenschaftlich an dem Material interessiert ist, so ist es der Zweck dieser Abhandlung, der deutschen Wissenschaft das bereits gesammelte Material nebst Anleitungen zu wissenschaftlichen Forschungen zu übergeben. Es sind hier wenige Lieder durch melodische Aufzeichnungen wiedergegeben worden und diese wenigen gehören meist zu denen, die am mindesten schwierig aufzunotieren sind. Wir hatten schon hervorgehoben, daß man ein Lied auf verschiedene Weise und richtig aufschreiben kann und daß die melodische Aufzeichnung eigentlich nie ein ganz genaues Bild von dem Lied geben kann. Nach Meinung des Verfassers dieser Zeilen ist das Aufschreiben eines Volksliedes, sofern es mit lebendiger und künstlerischer Nachempfindung geschieht, meist schon eine Art Kompositionstätigkeit. Ich schrieb z. B. ein Lied in mehreren Fassungen nach dem Phonographen auf, was schon den Anfang zu einer künstlerischen Variierung geben kann. Auch die Tonhöhe ist manchmal nicht genau festzustellen, denn man hat doch größtenteils ungeschulte und sogar unmusikalische Menschen vor sich. Zum Beispiel ist, wie vorhin erwähnt, der Dreivierteltonschritt schon mehrfach in nordischer Volksmusik festgestellt worden, und man kann diesen Schritt, der meist oder immer als ein Zwischenintervall zwischen der kleinen Terz auftritt, gewiß mehrmals bei Aufzeichnung nach dem Phonographen festhalten, aber man kann schwerlich sicher über die melodische Absicht sein. Selbst künstlerisch hielt ich den Dreivierteltonschritt nicht für so wesentlich, daß ich ihn zunächst festgehalten hätte. Tonhöhe und Tempo der Lieder sind durch ein geblasenes A am Schluß jeder Phonogrammrolle angegeben. — Somit beschließe ich meinen Bericht und übergebe das Material der Wissenschaft mit dem Wunsch für einen schnellen und guten Erfolg der Forschuugen, die auch meinerseits durch weiteres Material gefördert werden sollen.

Der Verfasser hat im Herbst 1928 eine weitere Reise zwecks Erforschung der isländischen Volkslieder unternommen und hofft, in absehbarer Zeit hierüber einen Bericht liefern zu können.

Bücherschau

Ausstellung Die Zauberflöte. Mozarthaus. Katalog. 8°, 76 S. 4 Taf. Salzburg 1928, Mozarteum. 1.50 Rm.

Averkamp, Ant. De zangskunst en hare sterren. 8°. Haag 1929, J. Ph. Kruseman. 5.25 Fl.

Bach, Erwin Johannes. Die vollendete Klaviertechnik. gr. 8°, VII, 414 S. m. Abb. Berlin 1929, Wölbing-Verlag. 16 Rm.

Bomm, Urbanus. Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in der Tradition der Meßgesänge im 9.—13. Jahrh. u. sein Einfluß auf d. Tradition ihrer Melodien. 8°, 197 S. [Göttinger Dissertation.] Einsiedeln 1929, Verlagsanstalt Benzinger & Co. 10 Rm.

Broulli [Wilhelm Kintzelé]. Aus der Ucht. Lidder aus âler Zeit gesonge vum Letzeburger Vollek. Gesimmelt. kl. 8°, VIII u. 160 S. Luxemburg (Grand Rue 50) 1928, Linden & Hansen. 1 Rm.

Bruck, Boris. Wandlung des Begriffs Tempo rubato. 8°, VII, 60 S. Berlin [SW 48, Friedrichstr. 231] 1929, Paul Funk. 2 Rm.

Cortot, Alfred. Principes rationnels de la Technique pianistique. 8°, 100 S. Paris 1928, Senart. 50 Fr.

Cort van der Linden, R. A. D. Philosophie van kunst en muziek. 8°. Haag 1929, Mouton & Cie. 2.50 Fl.

Dahlgren, Lotten. Jenny Lind utom scenen. Förtroliga brev till hennes förmyndare H. M. Munthe. 8°. Stockholm 1929, Wahlström & Widstrand. 11 Kr.

Douel, Martial. Peter Claes, musicien. 8. Paris [1928], Fischbacher.

Du Moulin-Eckart, Graf Richard. Cosima Wagner. Ein Lebens- u. Charakterbild. gr. 8°, X, 1024 S. München 1929, Drei Masken-Verlag. 20 Rm.

Eisenmann, Alexander. Das große Opernbuch. 12. u. 13. Tsd. 8°, VIII, 434 S. Stuttgart 1929, Deutsche Verlagsanstalt. 8 Rm.

Ellingford, Herbert F., u. Ernest G. Meers. The Science of Organ-Pedalling. 8°. London 1928, Musical Opinion Office. 6 sh.

Fellerer, Karl Gustav. Grundzüge der Geschichte der katholischen Kirchenmusik. kl. 8°, 104 S. Paderborn 1929, F. Schöningh. 2.40 Rm.

Fellowes, Edmund H. William Byrd. A Short Account of his Life and Work. Second Edition. 8°, 126 S. London 1929, Oxford University Press. 7/6 sh.

Gedächtnisausgabe auf Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Hans Joachim Moser. 4°, 4 S. Leipzig 1929, Carl Merseburger. —.50 Rm.

Heinze, Leopold, und Wilhelm Osburg. Allgemeine Musiklehre für den grundlegenden Unterricht. Neubearb. von W. Osburg. 31. Aufl. 8°, VI u. 95 S. Breslau 1929, H. Handel. 1.20 Rm.

Henebry, R. A Handbook of Irish Music. 8°, 326 S. London 1929, Longmans. 17/6 sh.

Herold, Hugo, und Richard Noatzsch. Grundlagen allgemeiner Musikbildung. Hilfs- und Nachschlagebuch. 8°, IV, 91 S. Leipzig 1929, Gebr. Hug u. Co. 2 Rm.

Hoffmeister, Karel. Antonin Dvořák. Translated, with Foreword, by Rosa Newmarch. 8°. London 1928, Lane. 6 sh.

Hutschenruyter, Wouter. De symphonieën van Beethoven geänalyseerd en toegelicht. 8°. Haag 1929, J. Ph. Kruseman. 1.40 Fl.

Janke, H. Beiträge zur Psychologie der musikalischen Komposition (Musikpsychologische Studien III.). S.-A. a. d. Archiv f. d. ges. Psychologie, Bd. 66, Heft 3/4. 8°. S. 438—492. Leipzig 1928, Akademische Verlagsgesellschaft.

Ninck, Martin. Schumann und die Romantik in der Musik. 8°, 112 S. Heidelberg 1929, M. Kampmann. 3.50 Rm.

Oberst, Günther. Englische Orchestersuiten um 1600. Ein Beitrag z. deutschen Instrumentalmusik nebst einer Bibliographie der Tanzliteratur bis 1900. 8°, III, 107 u. 57 S. Wolfenbüttel 1929, G. Kallmeyer. 5 Rm.

Olsén, Helge. Svenska Kyrkomusici. Biografisk uppslagsbok 1928. 8°. Stockholm 1928, Selbstverlag. 18 Kr.

Organisationsfragen des Chorgesangwesens. Vorträge. Hrsg. v. d. Interessengemeinschaft f. d. deutsche Chorgesangwesen u. v. Zentralinstitut f. Erziehung u. Unterricht, Berlin. gr. 8°, XV, 86 S. Leipzig 1929, Quelle & Meyer. 3 Rm.

Petrucci, G. Manuale wagneriano. Terza edizione. 8°. Mailand 1928, Corticelli. 25 L.

Pfeffel, Gottlieb Conrad. Alsa, ein patriotisches Lied. Einführung v. Alexander Hirschhoff. (Nebst Noten. Privatdruck.) 4°, 9 S. u. 2 autogr. S. Frankfurt a. M. [Bockenheimer Landstraße 127] 1929, Wissenschaftl. Institut d. Elsaß-Lothringer im Reich. 2.50 Rm.

Pohl, Carl Ferdinand. Joseph Haydn. Bd. 2. gr. 8°, VII, 383 u. 14 S. 2. unveränd. Aufl. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 9 Rm.

Preußner, Eberhard. Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik. (Musikpädagog. Bibliothek, Heft 2.) 8°, VII, 76 S. Leipzig 1929, Quelle & Meyer. 2.80 Rm.

Riemann, Hugo. Manual del Pianista. Traducción de la 8ª edición alemana por el Mtro. Antonio Ribera y Maneja con un Apéndice del mismo. Coleción Labor, Sección V N° 182. fl. 8°, 182 S. Barcelona 1928, Editorial Labor.

Romer, Adolf. Geigenbaumeister Adolf Romer. Sein Leben und Schaffen. Von ihm selbst erzählt. gr. 8°, 32 S. Freiburg i. Br. [Bertoldstr. 40] 1929, Adolf Romer. 1 Rm.

Reuter, Fritz. Praktische Gehörbildung auf Grundlage der Tonika-Do-Lehre. 8°, 101 S. mit Abb. Leipzig 1928, C. F. Kahnt. 3.50 Rm.

Roggeri, E. Schubert — la vita — le opere. 8°. Turin 1928, Fratelli Bocca. 18 L.

Rolland, Romain. Goethe und Beethoven. Übertragung v. Anton Kippenberg. 8°, 108 S. Zürich 1928, Rotapfel-Verlag. 4.80 Rm.

Roncaglia, G. La Rivoluzione musicale italiana. Secolo XVII. 8°. Mailand 1929, G. Balla. 12 L.

Rooth, Erik. Ein neuentdeckter niederländischer Minnesänger aus dem 13. Jahrh. 8°, 59 S., 1 Taf. Lund 1928, C. W. K. Gleerup. 2.50 Kr.

Rosenthal, Ethel. The Story of Indian Music and its Instruments. 8°. London 1929, W. Reeves. 7/6 sh.

Rusette, L. E. de. Children's Percussion Bands. 8°, X, 174 S. London 1929, Kegan Paul. 3/6 sh.

Salvatori, A. Antonio Vivaldi (Il Prete Rosso), note biografiche. Estratto dalla „Rivista della Città di Venezia", 1928.

Franz **Schubert**. 1828—1928. 19. Novbr. Festgabe. 1. Schubert und die Ungarn. 2. Ausländische Schubert-Literatur. (Literatur akt. Zeitfragen, Nr. 44.) 4°, 67 S. Berlin 1928, Komm.-Verlag M. Breslauer. 2.50 Rm.

Schuh, Willi. Formprobleme bei Heinrich Schütz. (Sammlung musikwissenschaftl. Einzeldarst., Heft 8.) gr. 8°, VIII, 125 S., Leipzig 1929, Breitkopf & Härtel. 6 Rm.

Sinzig, Wilhelm. Cancioneiro de modinhas populares. 16°, VIII, 80 S. 3. ed. Freiburg 1928, Herder. —.60 Rm.

Specht, Richard. Johannes Brahms. Leben u. Werk eines deutschen Meisters. gr. 8°, 400 S. m. Abb. Hellerau 1928, Avalun-Verlag. 16 Rm.

Unger, Wilhelm. Beethovens Vermächtnis. 8°, 243 S. Köln a. Rh. 1929, H. Sieger-Verlag. 3.50 Rm.

Vermeil, Edmond. Beethoven. (Maîtres de la musique ancienne et moderne I.) 8°, 84 S. u. 60 Taf. Paris 1929, Les Editions Rieder. 18 Fr.

Vetter, Walther. Hermann Abert und die Musikwissenschaft an der Universität Halle. Vortrag. gr. 8°, 18 S. Münster 1929, Helios-Verlag. 1 Rm.

Vetter, Walther. Das frühdeutsche Lied. Ausgew. Kapitel aus d. Entwicklungsgeschichte und Ästhetik des ein- u. mehrstimm. deutschen Kunstliedes im 17. Jahrh. = Universitas-Archiv 8. 2 Bde. gr. 8°, XV, 351 u. XII, 159 S. 24 Rm.

Woehl, Waldemar. Melodielehre. (Musikpädagog. Bibliothek, Heft 3.) 8°, VII, 35 S. m. Fig. u. 16 S. Musikbeilage. Leipzig 1929, Quelle & Meyer. 2 Rm.

Wolf, Johannes. Geschichte der Musik in allgemeinverständlicher Form. Teil II: Die Musik des 17. Jahrh. u. Oper u. Kirchenmusik im 18. Jahrh. 8°, 144 S. — Teil III: Die Entwicklung der Musik vom 18. Jahrh. [Lied, Instrumentalmusik, opéra comique, Theorie] bis zur Jetztzeit. 8°, 128 S. = Wissenschaft und Bildung 204, 253. Leipzig 1929, Quelle & Meyer. je 1.80 Rm.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, J. S. First and Second Sinfonia from Church Cantata N° 30 „Geist und Seele wird verwirret". Edited by W. G. Whittaker. Oxford Orchestral Series N° 59, 60. London 1929, Oxford University Press. 4/6, bzw. 2/6 sh.

Bach, Joh. Seb. Kantate Nr. 26: Ach wie flüchtig, ach wie nichtig. Text: Deutsch, englisch, französisch. Klavierauszug von Günter Raphael. Leipzig 1929, Breitkopf & Härtel. 1.50 Rm.

Bach, J. S. Sonata from Cantata N° 31 „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret". Edited by W. G. Whittaker. Oxford Orchestral Series N° 53. London 1929, Oxford University Press. 4 sh.

Bach, J. S. Trio aus dem Musikalischen Opfer für Flöte, Violine, Violoncell und Cembalo bearb. von Max Seiffert. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrg. XXIX, Heft 2. Leipzig 1929, Breitkopf & Härtel. 3 Rm.

Monte, Philippi de (1521—1603). Madrigalium Spiritualium cum sex vocibus Liber Primus continens Opera XXIX quae Carminibus ex Italiana lingua in Gallicam translatis interprete Carolo Van den Borren praemissaque praefatione Canonici Julii Van Nuffel ad fidem editionis Venetae anni 1583 recensuit et cum procemio edidit Georgius Van Doorslaer. 8°, 32 u. 234 S. Brügge 1928, Desclée de Brouwer et Soc. 35 (belg.) Fr.

Der Musikfreund. Ein Führer von Ludwig Denkert, Bernhard Engelke, Rudolf Tonner, Otto Will. Bd. 3. 3. Chorbuch. gr. 8°, 216 S. Bordesholm 1929, Heliand-Verlag. 3.80 Rm.

Miszellen

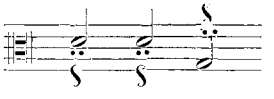
Zur „L'homme armé"-Frage. Im 11./12. Heft des 10. Jahrgangs der ZfM (August-September 1928) ist aus der Feder Dr. Otto Johannes Gombosis ein Aufsatz erschienen, der dem von mir vor einigen Jahren aufgefundenen Codex VI. E. 40 der Neapler Nationalbibliothek gilt. Die erste provisorische Kunde über diese sowohl von äußeren als von inneren Gesichtspunkten äußerst interessante Handschrift gab ich auf dem Kongreß für Archäologie und Geschichte, August 1925 in Brügge, wo ich mich namentlich mit dem jahrzehntelang gesuchten und diskutierten und nunmehr in der Handschrift entdeckten Text des dem Messenzyklus des Neapler Bandes

zugrunde liegenden „L'homme armé"-Liedes befaßte[1] und eine eingehendere Publikation in Aussicht stellte. Dieses Versprechen erneuerte ich unlängst im ersten Bande meiner Ausgabe der Werke Ockeghems[2].

Bevor ich mich der eigentlichen These Gombosis zuwende, muß ich seine Angabe richtigstellen, nach welcher die Neapler Handschrift „sechs vierstimmige Messen" enthalte. Von den sechs Messen, die in einer für jene Zeit ungeahnten Folgerichtigkeit und formalen Geschlossenheit des Aufbaus den merkwürdigen Messenzyklus bilden, sind vielmehr nur die ersten fünf vierstimmig, die letzte jedoch fünfstimmig. Jeder einzelnen der Messen ist vom Autor ein Rätselkanon in lateinischen Hexametern beigefügt, der in änigmatischer Form andeutungsweise die Art und Weise regelt, wie die kleinen Bruchstücke des in seine motivischen Bestandteile zerlegten Cantus firmus, die den einzelnen Messen als Tenöre zu dienen haben, durch die verschiedenartigsten Kunststücke zu der Gestalt und dem Umfang der Resolutiones umzubilden sind. Nachdem nun in der letzten, sechsten Messe, nach Zusammenfassung aller Bruchstücke, das Lied als Tenor-C. f. in seiner vollständigen Gestalt erscheint, und demnach hier nicht die Notwendigkeit besteht, den C. f. durch kombinatorische Kunststücke zur Länge von ganzen Messensätzen auszudehnen, bestünde hier kein Grund mehr zur Beifügung eines Rätselkanons. Das „Kunststück" des Zusammenfassens der einzelnen Melodiefragmente scheint aber den Autor als Abschluß des ganzen Werkes noch nicht voll befriedigt zu haben; er hielt Ausschau nach einer höchsten und letzten kombinatorischen Möglichkeit und fand sie in der Einsetzung einer fünften Stimme als fuga in der Unterquint zum Tenor-C. f. Diese fuga ließ sich umso müheloser durchführen, als die zwischen den einzelnen Liedfragmenten stehenden Pausen die alternierende Anstimmung der einzelnen Glieder der Melodie durch den Tenor und die fünfte, hinzugekommene Stimme ermöglichen. Jene Kanonanweisung zur letzten Messe, die, ihren Autor als Mann von humanistischer Bildung erweisend, in geistreich-humorvoller Art das mittelalterlich-französische Lied zu dem Anfang der virgilischen Epopöe in Beziehung bringt, deutet es klar genug an:

Arma virumque cano vincorque per arma virumque,
Alterni gradimur hic ubi signo tacet;
Sub lychanos hypaton oritur sic undique pergit,
Visceribus propriis conditur ille meis.

Aus der Niederschrift des Tenors der sechsten Neapler Messe, den G. seinem Aufsatz im Faksimile beifügt, wird im übrigen dieser Sachverhalt durch die signa congruentiae, die man in der letzten Liedzeile



bemerken wird, ohne weiteres offenbar. Diese Zeichen deuten die Stelle an, wo der Weg des „Gefährten" des „bewaffneten Mannes" seinen Abschluß findet. — Es braucht wohl nicht betont zu werden, daß die Feststellung der Fünfstimmigkeit der 6. Messe gegenüber der Vierstimmigkeit der ersten fünf Messen des Neapler Bandes nicht eine geringfügige Einzelheit betrifft; im vorliegenden Falle stellt diese Messe nicht den zufälligen Abschluß eines beliebigen Sammelbandes der Zeit, sondern die bauliche und klangliche Krönung des zyklischen Gesamtwerkes dar, die auch in der vergrößerten Stimmenzahl und der Einsetzung des Unterquintkanons ihren klaren Ausdruck findet.

[1] Ein kurzes Referat über meinen Kongreßvortrag enthält der Kongreßbericht (Fédération archéologique et historique de Belgique. Congrès jubilaire ... Bruges 1925, p. 229—30) (von Gombosi irrig „S. 255 ff." zitiert).

[2] Leipzig 1927, S. XXXIII, Fußnote 1.

Wenden wir uns nun der Hauptthese Gombosis zu. Sie besteht darin, daß die bekannte, als Messentenor überlieferte Melodie über „L'homme armé" als Tenor eines verschollenen dreistimmigen Chansonsatzes von Antoine Busnois angesehen wird und der in der Neapler Handschrift neuaufgefundene „L'h. a."-Text G. als ursprünglich dem Diskant dieses hypothetischen Satzes angehörend und dem Tenor nachträglich „aufgepfropft" erscheint. Zur Stützung dieser Ansicht wird zunächst dargelegt, daß uns in vielen Fällen Cantus firmi bekannt sind, „die in den Ursätzen nicht die Tenor-, sondern die Diskant- oder Contratenorstimme bildeten". Im Anschluß an diese Tatsache, die ja längst erwiesen und an sich für die Erhärtung der obigen These nicht von Belang ist, wird die bekannte „L'homme armé"-Melodie und der ganze hypothetische Ursatz, dem diese Melodie wahrscheinlich als Tenor angehörte, auf Grund „gewisser melodischer Züge" für Ant. Busnois in Anspruch genommen. Die sich anschließende Argumentierung scheint mir jedoch nicht stichhaltig zu sein. „Nehmen wir nun an", sagt G., „was eben wegen gewissen melodischen Zügen durchaus der Fall sein könnte, daß der Komponist des „L'homme armé"-Liedes — also nicht nur der bekannten Melodie, sondern eines bisher noch nicht aufgefundenen dreistimmigen Ursatzes, dessen Bestandteil die bekannte Melodie bildete — Antoine Busnois wäre, wie es ja nach den Forschungen Michel Brenets als literarisch erwiesen gelten dürfte, so steht ohne Zweifel fest, daß das Lied ... eigentlich der Tenor des originalen dreistimmigen Ursatzes war. Es spricht seine ganze melodische und rhythmische Faktur, sein ungeschmückt ruhiger Verlauf, seine abgerundete Liedform dafür". Zu diesem Satz, auf dem die ganze weitere Darlegung G.'s ruht, ist zu bemerken, daß ja schon auf Grund eines dubitativ formulierten Vordersatzes nicht eine „über jeden Zweifel erhabene Feststellung" gemacht werden kann, und wenn anderseits etwas „ohne Zweifel feststeht", so brauchen keine weiteren „dafür sprechenden" Gründe herangezogen zu werden. Was nun G.'s Behauptung betrifft, daß es „nach den Forschungen Michel Brenets als literarisch erwiesen gelten dürfte", daß Busnois der Komponist des „L'homme armé"-Liedes gewesen sei, so wüßte ich nicht, worauf sich diese Behauptung stützen könnte[1]. Brenet hat sich zur Frage der Autorschaft Busnois' in dem bekannten, 1898 im Pariser „Journal musical" (12.–19. Nov.) und in Eitners „Monatsheften" (Jg. XXX, S. 124) gleichzeitig erschienenen Aufsatz geäußert. Darin[2] wird die sofort näher zu besprechende Stelle aus Arons „Toscanello" erwähnt, welche die Vermutung der Verfasserschaft Busnois' aufwirft; diese Vermutung Arons kann auch von Brenet nur als „sehr wahrscheinlich" bezeichnet werden, indem noch darauf hingewiesen wird, daß sich Busnois auch als Dichter betätigt habe und außer seinen Kompositionen auch drei kleine Versstücke aus seiner Feder bis auf uns gekommen seien[3]. Unmöglich kann also behauptet werden, Busnois' Urheberschaft am „L'h. a."-Lied könne nach Brenets Forschungen als „literarisch erwiesen" gelten. Jene Stelle in Arons „Toscanello"[4] berechtigt uns überhaupt

[1] Der Ausdruck „literarisch erwiesen" könnte überdies zu verschiedener Deutung Anlaß geben.

[2] Ich ziehe es vor, mich an den authentischen französischen Text des Aufsatzes zu halten, als an dessen deutsche Übertragung, die von G. zitiert wird.

[3] Vgl. darüber auch Henry Guy, Hist. de la poésie franç. au XVIe siècle, Champion, 1910, p. 173 (Art. 298).

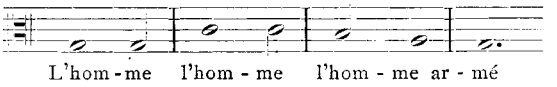
[4] P. Aaron, Thoscanello de la musica, 1523, Cap. XXXVIII, fol. E III^v: „... perche ... se in questi dui ⊙ ☉ una semibreve perfetta, over tre minime, over sei semiminime erano cantate per la perfetta misura, il qual modo di cantare era chiamato dalli antichi cantare per maggiore, et anchora tal modo di cantare è frequentato dalli contrapuntanti nelle capelle delli signori, maximamente quando sopra canto piano fanno contrapunto, et perche tal modo di cantare (come pruovano li canti antichi) era molto grato ad essi antichi: quasi tutti li loro concenti, et harmonice compositioni erano di tali segni puntati exercitati, per la qual cosa si existima, che da Busnois fusse trovato quel canto chiamato lome armè notato con il segno puntato: et che dallui fussi tolto il tenore: et perche esso era brieve, che dallui per haver campo piu largo senza mutar segno fussi trasmutata la misura, la qual cadeva sopra la perfetta semibre[ve], nella minima, la qual cosa a lui, che era grande huomo et ottimo musico:

erst dazu, den Namen Busnois mit der „L'homme armé"-Melodie in Verbindung zu bringen; denn wollten wir diese Annäherung lediglich auf Grund „gewisser melodischer Züge" vornehmen — wie es G. tut — so müßten wir vollkommen schwankenden Boden betreten! Das Kapitel Arons handelt von den verschiedenen Mensurzeichen und der gleichzeitigen Anwendung derselben in verschiedenen Stimmen (z. B. prolatio perfecta contra prol. imperfecta u. dgl.). Der Verfasser spricht über eine verbreitete Gesangspraxis, die er „cantare per maggiore" nennt, welche darin bestand, daß die perfekte semibrevis des perfekten Prolationszeichens die Zeitdauer eines perfekten tempus einnahm, und betont, daß die punktierten Mensurzeichen „von den Alten" besonders häufig und gern angewendet wurden; deswegen glaube man, daß Busnois der Erfinder jenes „L'homme armé" betitelten und ebenfalls unter dem punktierten Mensurzeichen notierten Gesanges sei, und daß daraus der Tenor entnommen worden sei. Warum die Zuweisung des Liedes gerade an Busnois erfolgt, leuchtet auf Grund der Darlegung Arons nicht vollkommen ein. Aber dies ist im vorliegenden Zusammenhang von mehr oder weniger nebensächlicher Bedeutung, wie auch die Frage, ob die bekannte Melodie Volksweise sei, oder aber eine volksmäßig erfundene Kunstschöpfung. Busnois mag nun oder nicht der Autor des „L'h. a."-Liedes sein — darin habe ich mich von allem Anfang an in Übereinstimmung mit G. befunden, daß ich auf Grund vergleichender Beobachtung und Arons diesbezüglicher Bemerkung als in hohem Maße wahrscheinlich annahm, die bekannte Melodie habe tatsächlich einem dreistimmigen Chansonsatz als Tenor angehört. Aber hier glaube ich mich von G. sofort wieder entfernen zu müssen. G. will, wie schon eingangs erwähnt, in allen Fällen und ganz allgemein bloß im Diskant die melodietragende Hauptstimme und den Träger des Textes erblicken, wogegen ihm der Tenor nur „als Stütze, als Gerüst, auf dem die Bogen der Oberstimme ruhen", erscheint. In Übereinstimmung mit dieser Ansicht und zu deren Stützung sucht er auch zu beweisen, daß die bekannte „L'h. a."-Melodie als Tenormelodie nur eine vom Diskant, dem „melodietragenden Element" des hypothetischen 3st. Satzes abhängige Nebenstimme darstelle und mit dem Text, der uns durch das Neapler Manuskript erschlossen wurde, erst in zweiter Linie, auf einem Umweg über die Diskantstimme, verbunden sei. Sehen wir uns nun die Argumente G.'s etwas näher an. Was die melodische Faktur des Liedes betrifft, vermeint G., wie schon oben erwähnt, gerade in der „abgerundeten Liedform" der Melodie einen Beweis zu erblicken, daß die bekannte Weise eigentlich der Tenor des 3st. Ursatzes gewesen sei. Wie verträgt sich dies jedoch mit der Ansicht, daß der Tenor nicht melodische Hauptstimme, sondern nur Gerüst sei? In ihrer vollkommen ausgeprägten dreiteiligen Liedform steht die Melodie als Tenor=C. f. in der mehrstimmigen Chansonliteratur jener Zeit vereinzelt da. Und kann denn wirklich angenommen werden, daß dieses charakteristische und geschlossene Gebilde, samt dem syllabisch unterlegten Text, erst als abstrakte Basis und Gerüst eines mehrstimmigen Satzes Geltung und Sinn erhalten könne? Es geht nicht an, unsere Weise in ihrer ausgeprägten Bauform mit den rudimentären Gebilden gewisser Chansontenöre, die G. im Sinne hat, in melodischer Hinsicht auf eine Stufe zu stellen. Man nehme bloß den frischen, durchaus volksliedmäßig anmutenden Mittelsatz der Melodie (Text: On a fait par tout crier usw.) und suche sich die Frage zu beantworten, ob diese Weise den Eindruck einer abstrakten, nur unter Bezugnahme auf eine andere Hauptstimme melodisch gültigen Tenorstimme hervorruft. Wenn wir nun gleichfalls in der „L'h. a."-Melodie den Tenor eines 3st. Chansonsatzes zu erblicken vermeinen, so wird uns dies erst durch die Unterscheidung ermöglicht, die nicht in allen Tenören ohne Ausnahme nur „melodische Funktionen" des Diskants ohne Eigenleben zu sehen gewillt ist. Der Quellenbefund mag wohl in vielen Fällen — nach den Worten G.'s — „für den Diskant

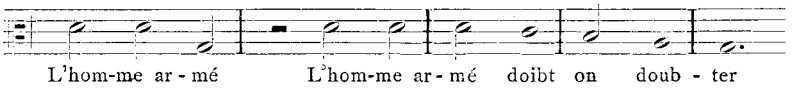
non fu attribuita ad errore, anchora il simile ad Ocheghen, et ad altri antichi, et ad Obreth, et a Josquino non sara vituperio haver sequito le vestigia delli suoi predecessori".

als Hauptstimme sprechen": in vielen Fällen erweist sich der Tenor als melodietragendes Element dem Diskant als mindestens ebenbürtig; dies zeigt sich eben auch darin, daß manchmal der Diskant, manchmal wieder der Tenor der Ursätze zu der Rolle von Cantus firmi späterer mehrstimmiger Kompositionen erhoben werden[1]. Die Stimmlage allein kann demnach a priori noch kein Argument für die Bezeichnung einer Stimme als melodietragendes Element abgeben[2].

Das Hauptargument für den abhängigen, unselbständigen melodischen Charakter der bekannten „L'h. a."-Weise, das G. aus der alleinigen Annahme abzuleiten sucht, daß die Melodie ursprünglich als Tenor einem dreistimmigen Ursatz angehört habe, stellt eine Erwägung textlicher Natur. G. glaubt, wie schon angedeutet, die Bemerkung machen zu können, der neuaufgefundene Text erscheine der Melodie zwangsmäßig unterlegt, und führt dies auf eine ursprüngliche Verbundenheit dieses Textes mit der (uns unbekannten) Diskantstimme eines dreistimmigen Satzes zurück; erst nachträglich, meint er, wurde der Text mit der Tenormelodie in Zusammenhang gebracht, dieser Stimme „aufgepfropft". Dazu ist vor allem ein überaus starker Zweifel zu äußern, daß dieser Text in der Neapler Handschrift, zuerst in Verbindung mit den einzelnen Motivbruchstücken und zum Schluß in extenso, der bekannten Melodie syllabisch unterlegt worden wäre, hätte nicht von allem Anfang an eine innige Zusammengehörigkeit zwischen Text und Liedweise bestanden. Die Tatsache der vollständigen Unterlegung eines profanen Chansontextes unter einen jene Chansonweise als Cantus firmus verwertenden Messentenor steht in der Welt der Codices jener Zeit vereinzelt da, und es ist nicht anzunehmen, daß dieser Fall eingetreten wäre, wenn nicht eben diese Worte mit eben diesen Tönen im Bewußtsein der damaligen Zeit ein noch lebendiges und organisch empfundenes Ganzes gebildet hätten. Was veranlaßte nun G. zu jener Behauptung? Die einfache Feststellung, daß die beiden ersten Textworte („L'homme armé") an zwei Stellen wiederholt werden. Die Wiederholung des Wortes „L'homme" im ersten Motiv:



scheint G. durchaus logisch zu sein, wogegen die sich anschließende Wiederholung der beiden ersten Worte „zum zweiten und dritten Motiv":

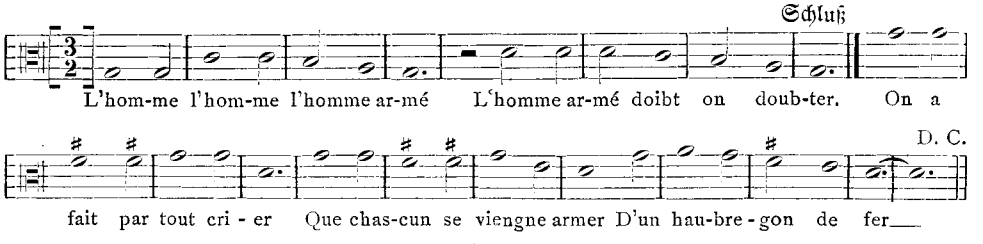


ihm „unbegründet, ungewohnt und unwahrscheinlich" vorkommt. G. berücksichtigt hier wohl die Wiederholungen der beiden ersten Worte „L'homme armé", er zieht

[1] In dieser Beziehung scheint mir L. Compères 3st. „Au travail suis"-Bearbeitung lehrreich zu sein. (Dieses Stück wurde von mir als Anhang zu Ockeghems Messe gleichen Namens veröffentlicht.) Der Diskant Compères setzt sich textlich und musikalisch aus den Anfängen verschiedener seinerzeit weitverbreiteter C. firmi zusammen. Dabei ist festzustellen, daß die Motive des „Presque transi" und „De tous biens plaine" aus den Diskantstimmen, das Motiv des „D'un aultre amer" hingegen aus der Tenorstimme der Ursätze gewonnen sind.

[2] Daß G. selbst sich nicht in allen Fällen und ausnahmslos zu der dargelegten starren Auffassung des Diskants als melodischer Hauptstimme bekannte, beweist unter anderm jene Stelle in seinem Obrecht-Buch (S. 62), wo er, von einer „J'ay pris amours"-Bearbeitung sprechend, betont, es sei „schwer zu entscheiden, welche der beiden Melodien (Tenor oder Diskant) die ursprüngliche sei, und welche aus freier Erfindung des ersten Bearbeiters entstand". Um wieviel mehr müßte man doch zögern, der „L'h. a."-Melodie ihre Ursprünglichkeit und ihren Charakter als melodischer Hauptstimme abzuerkennen, wo ausgeprägte Liedform und syllabische Textunterlegung für diese Eigenschaften sprechen!

jedoch nicht in Betracht, daß die sich anschließenden Worte „doibt on doubter" gleichfalls wiederholt werden und zwar auf eine der Wiederholung der ersten beiden Worte „zum zweiten Motiv" in melodischer und rhythmischer Hinsicht vollkommen analoge Weise! Wie aber der Text des „L'h. a." von den zu Chansontexten allgemein benutzten Rondeaux bzw. Virelais (Bergerettes) metrisch und strophisch durchaus abweicht, wie die Textworte, mit der frischen Melodie syllabisch verbunden, im Gegensatz zu den landläufigen sentimentalen und höfischen Liebesklagen den Charakter der Weise als eines volkstümlich-kriegerischen Liedes festlegen, so müssen auch die erwähnten Textwiederholungen mit Rücksicht auf diesen Sachverhalt betrachtet werden. So erweist es sich denn, daß jene Textwiederholungen keine der Melodie mühsam angepaßte Textteilchen darstellen, sondern sich mit Erweiterungen der melodischen Linie zwanglos verbinden, als parallele Gestaltungen des charakteristischen Quintfallmotivs. Man denke sich dieses Quintfallmotiv an beiden Stellen weg: es bleibt eine glatte achttaktige Periode übrig; die überzähligen Textwiederholungen werden ausgemerzt, und die Melodie wahrt ihre vollkommen flüssige Gestalt.



Die Textwiederholungen erscheinen demnach nicht zwangsweise einer bestehenden melodischen Linie schlecht und recht angepaßt, sondern gehören mit dem sie begleitenden Quintfallmotiv zum Liedorganismus. Von „sinnlosem Wiederholen" des Textes kann nicht die Rede sein, wo sich, wie im vorliegenden Falle, die Textwiederholungen mit individualisierten, musikalisch-motivischen Erweiterungen der melodischen Hauptlinie verbunden zeigen.

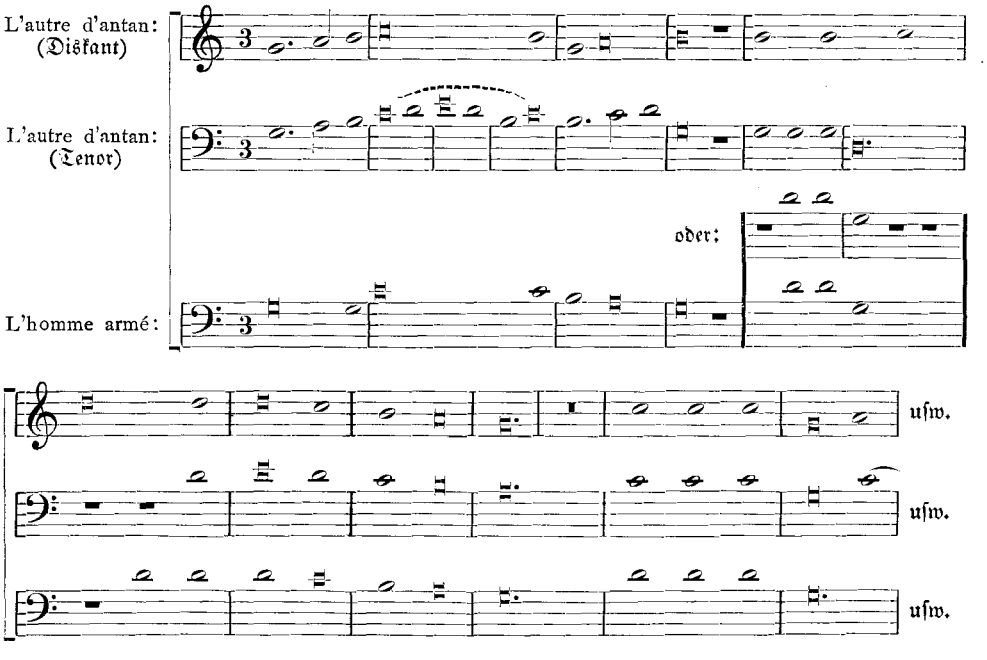
Um unserer Überzeugung, daß es sich bei dem Neapler Text nicht um einen der bekannten Melodie erst nachträglich aufgezwungenen Text handelt, eine noch festere Grundlage zu geben, müssen wir auch das Verhältnis zwischen Wort und Ton im Mittelteil des Liedes ins Auge fassen. G. beschränkt sich darauf, die Wiederholung der „beiden ersten Worte" zu betonen und daraus seine Schlüsse zu ziehen, ohne mit einem einzigen Wort den weiteren Verlauf der Liedweise zu berühren. Die Feststellung jener ersten Textwiederholungen würde jedoch als Beweis einer nachträglichen Textaufpfropfung auf unsere Melodie nur in dem Falle herangezogen werden können, als es gelingen sollte, Textwiederholungen und Diskrepanzen zwischen Wort und Melodie im ganzen Verlauf der Liedweise, namentlich aber im Mittelteil festzustellen (Text: On a fait usw.). Es zeigt sich nun, daß Wort und Ton dieses Liedteils in jeder Hinsicht so eng untereinander verbunden sind, der Text so vortrefflich syllabisch deklamiert, die Melodie so aus einem Guß geformt erscheint[1], daß an die Bezeichnung dieser Melodie als „Nebenstimme" und an eine „gezwungene Textunterlage" nicht zu denken ist.

Zum Schluß möchte ich auf die auffallenden Analogien hinweisen, die in der melodischen Linie und im rhythmischen Aufbau zwischen der „L'h. a."-Melodie und Ockeghems 3 st. Chansonsatz über „L'autre d'antan" bestehen[2]. Dieser Grad der Ver-

[1] Ausgesprochen volksliedmäßig im „L'h. a."-Tenor mancher Messen die melodische Neigung bei der Wiederholung des Motivs im Mittelteil des Liedes („se viengne armer" — ♯f g e d)!

[2] Ockeghems Stück findet sich schon bei Ambros-Kade, Gesch. V, S. 12 in Partitur veröffentlicht. Neuerlich wurde es abgedruckt in „Trois chansonniers français du XVe s.", Lfg. I, Paris 1927, p. 32.

wandtschaft beider Melodien läßt mich vermuten, daß die ursprüngliche 3st. Chansonbearbeitung des „L'homme armé" — ich betonte schon oben, daß mir die einstige Existenz eines solchen Stückes sehr wahrscheinlich erscheint — im mehrstimmigen Aufbau jenem Satz Ockeghems ähnlich gestaltet gewesen sein mag. Der Gedanke ist auch nicht vollkommen von der Hand zu weisen, das „L'homme armé"-Lied habe Ockeghem bei der Komposition des „L'autre d'antan" als Muster vor Augen gestanden. Wie bei „L'homme armé" das Quintfallmotiv, bemerken wir bei Ockeghem ein Quartfallmotiv, gefolgt von einer zum ut herabsteigenden Phrase, die jener im „L'h. a." bei den Worten „L'h. a. doibt on doubter" analog ist. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß der Diskant (nicht der Tenor!) des „L'autre d'antan" am Schluß die melodische Eingangsphrase wieder aufnimmt (ähnlich wie im „L'h. a.", jedoch diesmal ohne vollständige Wiederholung des ersten Liedteils und ohne Wiederaufnahme des Textes) und hiedurch der Melodie auch hier geschlossene Liedgestalt aufprägt. Wenn man nun eben auf Grund dessen vermeinen sollte, die Diskantstimme als alles beherrschende melodische Hauptstimme anzusprechen, so möge man andrerseits nicht übersehen, daß die „L'homme armé"-Melodie nicht bloß die musikalische Anfangsphrase am Schluß wieder aufnimmt, sondern in Text und Musik geschlossene dreiteilige Liedform aufweist, also von diesem Standpunkt aus noch in weit höherem Maße als der Diskant des „L'autre d'antan" Anspruch auf Bezeichnung mit „melodischer Hauptstimme" erheben könnte. Wie weitgehend die Analogien zwischen den beiden Melodien sind, möge eine Gegenüberstellung der Liedanfänge bezeugen:



Aus dieser Gegenüberstellung ist auch zu ersehen, daß die Quintfallmotive bei „L'homme armé" — analog den Quartfallmotiven bei „L'autre d'antan" — Bestandteile der Melodie sind und mit aufgepfropften Textfragmenten nicht in Verbindung stehen. Im übrigen gibt gerade „L'autre d'antan" ein Beispiel von Textwiederholung; im 3. Vers der letzten Strophe (also außerhalb des Refrains!) werden die Anfangsworte „L'autre d'antan", ähnlich wie die beiden ersten Textworte in „L'homme armé", zweimal nacheinander wiederholt, ohne daß man Berechtigung fände, diese Erscheinung mit der Annahme einer nachträglichen gezwungenen Textierung zu verknüpfen.

Puis après nostre amour cessa
Car oncques puis qu'elle dansa
L'autre d'antan, l'autre d'antan,
Je n'eus ne bon jour ne bon an
Tant de mal ennoy amassa.

Diskant und Tenor des „L'autre d'antan" sind imitativ verknüpft und auf der Basis der Gleichberechtigung behandelt; keine der beiden Stimmen kann für sich größere Textgebundenheit beanspruchen. Unter diesen Umständen wäre es müßig, von Haupt- bzw. Nebenstimme oder von einer Aufpfropfung des Diskanttextes auf den Tenor zu sprechen. Das Stück stellt sich als Zwiegesang zwischen den Oberstimmen mit — vorzugsweise instrumentaler — Begleitung des Contratenor (Bassus) dar; diese Annahme wird durch die Beobachtung gefestigt, daß der mit den Oberstimmen imitativ ungleich schwächer verbundene Contratenor in den verschiedenen handschriftlichen Vorlagen des Stückes melodisch ganz abweichend geführt wird, offenbar je nach der Natur der von den betreffenden Vorlagen ins Auge gefaßten Begleitung.

Als Resultat möchte ich zusammenfassend feststellen: Die „L'homme armé"-Melodie, in der uns überlieferten Gestalt, hat wahrscheinlich als Tenor eines 3st. Chansonursatzes gedient; nichtsdestoweniger erscheint die Melodie in dieser Gestalt durchaus ursprünglich, weist sogar auffallend volksliedartige Züge auf. Der neuaufgefundene Text erscheint mit der Liedweise innig verbunden und von keiner imaginären anderen Stimme nachträglich aufgepfropft. Dieser Text weicht von den üblichen Rondeaux und Virelais im strophischen Bau und inhaltlichen Charakter durchaus ab. Die Wiederholung der beiden ersten Textworte, welche von G. als Argument zur Erhärtung seiner These herangezogen wird, kann nur in Verbindung mit der von G. nicht in Betracht gezogenen Wiederholung auch der nachfolgenden Textworte („doibt on doubter") und unter Verknüpfung dieser Textwiederholungen mit den motivisch individualisierten Erweiterungen der melodischen Linie („Quintfallmotive") betrachtet werden. Von diesem Standpunkt aus sind jene Textwiederholungen ungeeignet zur Bekräftigung der Ansicht, daß die „L'homme armé"-Melodie bloß als von einer Diskanthauptstimme abhängiges Gerüst eines dreistimmigen Satzes aufzufassen sei, das der neuaufgefundene Text nur als „erborgtes Licht" bescheine.

Dragan Plamenac, Zagreb.

Mitteilungen

– Prof. Dr. Wilibald Gurlitt (Freiburg i. Br.) hat den Ruf als Nachfolger von Prof. Dr. Max Schneider als Ordinarius an der Universität Breslau erhalten.

– Herrn Dr. Dragan Plamenac wurde von der philosophischen Fakultät der Universität Zagreb (Jugoslavien) ein Lehrauftrag für Musikwissenschaft erteilt, womit unsere Disziplin an dieser Universität ihren ersten Einzug hält. Dr. Plamenac hat für das Sommersemester folgende Vorlesungen angekündigt: Einführung in die Musikwissenschaft und in die Methode der Musikgeschichte. — Mensuralnotation des 15.–16. Jahrhunderts (praktische Übungen). — Collegium musicum.

– Johannes Schreyer ist, 73jährig, am 11. Februar in Dresden gestorben. Sein Buch „Von Bach bis Wagner — Beiträge zur Psychologie des Musikhörens" (1903) hat einst Aufsehen erregt, und mit Recht; es war, im Anschluß an Hugo Riemann, einer der ersten Versuche, die praktische Harmonielehre der rein schematischen Methode zu entreißen; unter dem Titel „Harmonielehre" hat das Werk, in das Schreyer immer wieder die ganze Summe seiner Erfahrung und seines Denkens einarbeitete, bis 1924 fünf Auflagen erlebt. Sonst liegen von Schreyer gedruckt nur zwei Hefte „Beiträge zur Bachkritik" (1911/12) vor, in denen er die Kriterien der Echtheit Bachscher Werke formulierte und auf dieser Grundlage einen formidablen Teil unter Bachs Namen

überlieferter Stücke und Bearbeitungen aus dem Gesamtwerk entfernte. Eine Fortsetzung dieser Studien ist nicht zum Druck gelangt, wohl wegen ihrer stark polemischen Haltung. Es war auch persönlich mit Schreyer nicht leicht auszukommen, da er Freund und Feind nichts ersparte; aber vor seiner rücksichtslosen Wahrheitsliebe mußte man Achtung haben, und seine Originalität, die sich zur Kauzigkeit steigern konnte, ward getragen von einer umfassenden, über das „Fachliche" weit hinausgehenden Bildung, einer ebenso umfassenden Kenntnis der Musikliteratur. Sein Briefwechsel mit Hugo Riemann sollte der Vergessenheit vor allem entrissen werden.

Am 15. Februar starb in Dresden Dr. Arthur Schurig im 59. Lebensjahre. Schurig war einer der leidenschaftlichsten Vermittler zwischen deutschem und französischen Geist; seine besondere Liebe galt Henry Beyle, dessen Schriften er z. T. in ausgezeichnetes Deutsch übertragen und dem er eine Reihe von Arbeiten gewidmet hat. Das Gebiet der Musikliteratur betrat er mit einer Mozart-Biographie (1913), in der zum mindesten das Biographische eigentümlich gesehen war, nüchtern, scharf, frei von falscher Idealisierung; auf dieser Linie ging er weiter mit Ausgaben von „Leopold Mozarts Reiseaufzeichnungen 1763—1771" (1920) und von Konstanze Mozarts „Briefen, Aufzeichnungen, Dokumenten" (1923).

– Wir erhalten die erfreuliche Nachricht, daß das von Franz Xaver Haberl begründete und von Karl Weinmann nach Haberls Tod weitergeführte Kirchenmusikalische Jahrbuch, das mit dem 24. Jahrgang 1911 sein Erscheinen einstellte, als eine Veröffentlichung des Allgemeinen Cäcilienvereins für Deutschland, Österreich und die Schweiz wieder auferstehen soll. Als Herausgeber ist vom Generalpräses des Vereins Karl Weinmann, sowie vom Verlag Friedrich Pustet in Regensburg Dr. Karl Gustav Fellerer in Münster bestellt worden. Der 25. Jahrgang soll 1930 erscheinen. Damit hat die Musikwissenschaft auf einem ihrer wichtigsten Gebiete wieder ein wertvolles Organ gewonnen, das wir freudig begrüßen.

– Der St. Michaelis-Kirchenchor in Hamburg unter Alfred Sittard brachte im Februar Bachs Johannispassion mit Kammerorchester und entsprechend kleiner Chorbesetzung zur Aufführung. Man bemerkt mit Genugtuung, daß die Grundsätze, wie sie praktisch und historisch begründet zuerst Dr. Ludwig Landshoff propagiert hat, allmählich an Boden gewinnen. Aus den richtigen Aufführungsbedingungen kann eigentlich erst eine wahre Neuschöpfung erwachsen.

– Am 5. Febr. hat Priv.-Doz. Dr. Karl. G. Fellerer mit dem Universitätschor und Collegium musicum der Universität Münster Händels „Alexanderfest" zur Aufführung gebracht.

Dem heutigen Heft liegt ein Prospekt des Verlags Dietrich Reimer, Berlin, bei, über das soeben erschienene Werk von Curt Sachs: „Geist und Wesen der Musikinstrumente".

März | **Inhalt** | 1929

Seite

Friedrich Gennrich (Frankfurt a. M.), Internationale mittelalterliche Melodien [Schluß] . 321
André Pirro (Paris), Dokumente über Antoine Brumel, Louis van Pullaer und Crispin van Stappen 349
Karl Gustav Fellerer (Münster i. W.), Die vokale Kirchenmusik des 17./18. Jahrhunderts und die altklassische Polyphonie 354
Jón Leifs (Island), Isländische Volkslieder 365
Bücherschau 374
Neuausgaben alter Musikwerke 376
Miszellen 376
Mitteilungen 383

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Siebentes Heft 11. Jahrgang April 1929

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Johannes Wolf zum 60. Geburtstag

Verehrter und lieber Herr Professor,

es will mir nicht gelingen, Sie als „geschichtliches Objekt" zu fassen. Sie stehen zu sehr als lebendige Persönlichkeit vor mir, als daß ich in einem wohldisponierten Artikel mit der Mitteilung beginnen könnte, Sie seien am 17. April 1869 in Berlin auf die Welt gekommen, um damit fortzufahren, daß Sie da erst Germanistik getrieben haben, nicht ohne auch dem Besuch der damaligen Kgl. Hochschule für Musik zu obliegen; daß Sie anno 1893 in Leipzig mit einer Arbeit über einen anonymen Musiktraktat des Mittelalters promoviert und anno 1902 sich an der Berliner Universität habilitiert haben; und mit der Schilderung zu endigen, wie hoch Sie dann auf der akademischen und bibliothekarischen Stufenleiter gestiegen sind.

Ich möchte an dieser Stelle, an diesem Tage nur den Dank für alles was Sie geleistet haben, für alles was Sie uns sind, zum Ausdruck bringen. Es fällt mir nicht ein, eine Liste Ihrer Veröffentlichungen, Bücher, Aufsätze, Neuausgaben zusammenzustellen; das wird wohl in der Festschrift geschehen sein, die Ihnen Freunde und Jünger heute überreichen. Wer von Ihnen in kurz zugemessenem Rahmen zeugt, der muß Sie im Kernpunkt Ihrer Arbeit fassen: Ihrer Arbeit an der Erhellung des musikalischen Zeichens. Es ist etwas Seltsames und Großes um das musikalische Zeichen, um die Musikschrift: und es darf uns Musiker nachdenklich und stolz darauf machen, daß unsre Schrift die urtümliche Symbolik, die ihr von Anbeginn an eignete, bis heute bewahrt hat. Das Bildnis eines Menschen, einst magische Verewigung seines Wesens, ist zur Photographie geworden; die Buchstabenschrift zu einem Mittel der Verständigung jeder Art; nur die Tonschrift ist immer noch der magische Schlüssel zu einem Reich der Kunst, dessen Vergewaltigung wir so oft schmerzlich empfinden, weil es seine zauberhafte, uranische Wesenheit noch heute nicht verleugnen kann. Sie haben, mehr als andre, uns das Geheimnis dieses Schlüssels offenbar gemacht. Mit der Treue und Liebe des echten Wissenschaftlers haben Sie zunächst nichts weiter beabsichtigt, als die Notation von der Mitte des Ducento bis zur Mitte des Quattrocento zu erhellen, und siehe, mit dieser Quellenkunde des Mittelalters eröffneten Sie

uns das Tor zur Erkenntnis der Musik zweier Jahrhunderte, eroberten Sie der Musik ein ganzes ungeheures Reich, auf dem heute eine ganze Reihe von Arbeitern Frucht ernten.

Sie haben diese Eroberung dann mit Ihrem „Handbuch der Notationskunde" auf den ganzen geschichtlichen Bereich ausgedehnt; Sie haben innerhalb dieses Bereichs viele Gebiete gepflegt. Aber Buch und Ausgabe ist bei Ihnen weniger als die immer jugendliche, im Lehrhaften immer enthusiastische, enthusiasmierende Persönlichkeit; als der Organisator, etwa der Abteilung Musik der „Jedermanns Bücherei", als der gütige Helfer für jeden Mitstrebenden, als der Lehrer einer freudig mitgehenden und nachfolgenden Jugend. Es gilt heute mehr, als dem Vorsitzenden der Deutschen Musikgesellschaft, dem Inhaber vieler Ämter und Ehren einen offiziellen Glückwunsch darzubringen, dem sich der ganze internationale Kreis der Musikwissenschaft anschließen wird. Man möchte der Spruchsprecher sein dürfen für alle, die den Menschen, Freund, väterlichen Lehrer verehren; ich glaubte das Rechte zu tun, wenn ich in diesem Hefte gerade ein paar Vertretern Ihres Schülerkreises das Wort gegeben habe. Nehmen Sie unsern Glückwunsch; es gibt in unsern Reihen keinen, dem er nicht von Herzen käme.

Ihr Alfred Einstein.

Die Besetzung dreistimmiger Werke um das Jahr 1500

Von

Curt Sachs, Berlin

Selbstverständlichkeiten werden nicht erwähnt; kein Theoretiker berührt sie. Wollen wir erfahren, was aufzuschreiben niemandem in den Sinn kam, so müssen die Augen Notenblatt und Musiktraktat verlassen und nach andern Quellen Ausschau halten. Nirgends im engeren musikgeschichtlichen Bereich verlautet ein Wort über den sinnlichen Klang des mächtigen Schatzes drei- und vierstimmiger Werke, den die Meister des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts gehäuft haben. Früher nahm man als selbstverständlich an, sie seien in allen Teilen und Stimmen gesungen worden. Arnold Schering hat diese schöne Sicherheit arg ins Wanken gebracht; aber es bleibt der Einzelforschung vorbehalten, Einblick in die Bildung der Instrumentengruppen zu tun, die an der Ausführung der Stücke teilhatten.

Die bei weitem wichtigsten Zeugnisse für die Praxis sind die Werke der bildenden Kunst, die in einem so musikbegeisterten Zeitalter wie dem der Renaissance keine Gelegenheit zum Anbringen singender und spielender Figuren versäumen. Diese Zeugnisse sind noch wenig ausgenutzt; einesteils, weil die Mehrzahl der Musikforscher in der Kunst des Sehens und in der Kenntnis des Arbeitsstoffes versagt, anderenteils,

weil in einer Zeit, deren Maler und Bildhauer sich bewußt und in weitestem Maße über die Sachlichkeit hinwegsetzen, Mißtrauen gegen die Wirklichkeitstreue alter Bildwerke herrscht. Mit Unrecht. Denn in der Zeit um 1500 wird das Gegenständliche peinlichst gewissenhaft wiedergegeben. Die Sorgfalt der Naturabschrift geht soweit, daß der Musikforscher die Griffe der lautenschlagenden und geigenden Engel ablesen kann, ja, daß im Zusammenwirken von drei oder vier Spielern oft genug die Gemeinsamkeit der Tonart sichtbar wird.

Wenn solche Malereien drei Musikengel darstellen, so geschieht es fast stets in einer von zwei Hauptaufstellungen; ein Musiker vorn, zwei hinten („Eins–Zweierstellung" $*_*^*$) und zwei Musiker vorn, einer hinten („Zwei–Einserstellung" $*_*^*$). Wir beginnen mit der letzteren, weil einer ihrer Belege eine ganz sichere Deutung zuläßt.

Es ist Bonifazio Veroneses (1487—1553) „Gastmahl des Reichen" in der Venediger Akademie. Durch die Beteiligung einer Frau — hier ist einer der wenigen Fälle, wo musizierend nicht Engel, sondern Menschen dargestellt werden — gibt das Gemälde unmißverständliche Hinweise. Diese singende Frau kommt samt ihrer Laute nur für die Oberstimme in Frage, ihr Nachbar mit der Gambe für die Unterstimme; dem Bläser, dessen Zink den Ton a nicht unterschreiten kann, bleibt die Mittelstimme. Also:

Mittelstimme
Oberstimme Unterstimme.

Hans Burgkmair malt 1501 eine Marienkrönung (Galerie Augsburg); vorn knien zwei Engel mit Geige (rechts im Sinn der Gruppe) und Harfe (links), dahinter einer mit Alt-Blockflöte. Die Geige stimmt am höchsten, die Harfe hat das weiteste Ausmaß und die verhältnismäßige Unbestimmtheit der Klangfarbe, die den melodiefernen Sprüngen des Kontratenors zukommt, die Altflöte dagegen Lage und Bestimmtheit eines Tenors. Kein Zweifel, die Anordnung ist:

Tenor
Diskant Kontratenor

also der obigen entsprechend.

Vittore Carpaccios Thronende Madonna von 1516 in der Kathedrale zu Capo d'Istria gibt den drei Engeln die Stellung

Laute
Krummhorn Harfe.

Der hintere Engel mit der Laute ist durch Größe und erhöhten Sitz ausgezeichnet; er muß die Hauptstimme haben. Ob diese Tenor oder Diskant ist, wäre zunächst nicht zu entscheiden; doch spricht der Augenschein mehr für den Tenor, während die Rollen zwischen Harfe und Krummhorn in der Vorderreihe nicht zweifelhaft sind: das Krummhorn hat die Melodiestimme, und da es, an der Wade der Erwachsenen gemessen, ein Kleinkrummhorn ist und als solches nur bis c' heruntergeht, kann diese keinesfalls der Tenor sein, sondern nur der Diskant. Der Harfe fällt dann wiederum die Mittelstimme zu. Das ergibt ebenfalls:

Unterſtimme
Oberſtimme Mittelſtimme.

Bayriſcher Meiſter um 1450, Geburt Chriſti, Galerie Augsburg:

Blockflöte
Portativ Harfe.

Wiederum hinten die Blockflöte und zum dritten Male vorn links die Harfe. Das Portativ, hier noch kleiner als gewöhnlich, ſtimmt höher als die Flöte, da ſeine längſte Pfeife kürzer als dieſe iſt. Alſo gleichfalls:

Tenor
Diskant Kontratenor.

Giovanni Bellini, Thronende Madonna, Akademie Venedig:

Laute
Geige Laute.

Die Geige iſt bei weitem höher geſtimmt als die Laute; ſie kann nur Diskant ſpielen. Der hintere Lautenengel iſt durch erhöhten Sitz und erhobenen Kopf als wichtiger gekennzeichnet. Wir haben abermals:

Tenor
Diskant Kontratenor.

Luis Dalman, Ecclesia triumphans (Mitte 15. Jahrhs.), Madrid, Prado:

Fiedel
Portativ Trumſcheit.

Die Fiedel als tiefſtes Inſtrument des Mittelalters kommt für den Diskant nicht in Frage; dieſer Part muß dem kleinen Portativ zufallen. Die Rollenverteilung zwiſchen Fiedel und Trumſcheit iſt nicht ſicher, wenn auch die beſondere Größe der dargeſtellten Fiedel für den Tenor ſpricht. Alſo unter Vorbehalt:

Tenor
Diskant Kontratenor.

Endlich zwei Thronende Madonnen des Girolamo dei Libri in Berlin, Kaiſer Friedrich-Muſeum, mit

Geſang
Quinterne Geſang,

und in Verona, S. Giorgio Magg. (1526), mit

Geſang
Siſter Geſang.

Als geſichert kann die Tenoraufgabe des mittleren erhöhten Engels mit dem Notenblatt gelten. Nicht ganz ſicher iſt dagegen die Stimmverteilung der beiden vorderen

Engel; die Instrumente des rechten aber, zarter Diminution besonders zugänglich, schicken sich wohl eher zum Diskant.

Wir glauben also feststellen zu dürfen, daß um das Jahr 1500 innerhalb der Zwei-Einserstellung im allgemeinen der — im Sinne der Gruppe — rechte Vorderspieler den Diskant, der linke den Kontratenor (oder die Mittelstimme) und der Hinterspieler den Tenor ausgeführt hat.

Von hier aus versuchen wir den Übergang zur Eins-Zweierstellung.

Ein schönes Beispiel ist die Damenmusik der Galerie Harrach in Wien vom Meister der weiblichen Halbfiguren:

Gesang Laute
Querflöte.

Der Querflöte, etwa 60 cm lang, mit dem ungefähren Grundton d', kommt als höchstem Instrument der Diskant zu, den Tenor hält offenbar die singende Dame mit dem Notenblatt vor sich, das wir schon bei den Zwei-Einserstellungen in der Hand des Tenors gefunden haben. Also:

Tenor Kontratenor
Diskant.

Im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln hängen zwei fast gleiche Altarflügel eines französisch-vlämischen Meisters von etwa 1500: je drei Engel, der vordere mit Instrument — einmal Mandola, einmal Geige — alle zugleich singend; vorn hängt, choraliter notiert, ein Gloria. Beide Instrumente sind ausgesprochen hoch; der Diskant steht vorn und wird mitgespielt, die beiden andern Stimmen, rein vokal, sind in der zweiten Linie untergebracht.

Bei der Eins-Zweierstellung scheint also gern der Diskant vorn zu stehen. Aber gerade hier ist das Material einstweilen noch spärlich.

Nur eine Skizze sind diese Seiten. Sie wollen keine Ergebnisse liefern, sondern die Andeutung eines neuen Weges zur Erforschung der Musik des Renaissancezeitalters.

Herrn Prof. Dr. Johannes Wolf zum 60. Geburtstag

Der Hochetus

Von

Marius Schneider, Berlin

Es soll hier versucht werden, die Entwicklung des Hochetus darzustellen. Der Erklärung des Begriffs „Hochetus" folgen theoretische und praktische Belege, von denen die ersten nach kompositionstechnischen, die zweiten nach entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten angeordnet sind. Den Schluß dieses Aufsatzes bilden einige Bemerkungen zur Aufführungsfrage und ein Beitrag zu der noch immer nicht geklärten Frage der Etymologie des Wortes Hochetus.

Die bei den Theoretikern des Mittelalters übliche Definition des Hochetus ist folgende: truncatio fit super excogitatum tenorem, vel super cantum, ut semper unus tacet dum alius cantat[1]. Es handelt sich also um ein Abhacken (der Töne) oberhalb eines Tenors oder eines Liedes, und zwar so, daß der eine (Sänger) schweigt, während der andere singt. Die Tenorunterlage scheint allerdings nicht unbedingt notwendig zu sein.

Garlandia, Franco und Odington sind die ersten Theoretiker, die uns über den Hochetus berichten. Eine bekannte Melodie wird durch zwei Musiker so aufgeteilt, daß der eine jede erste, dritte, fünfte ... Note, der andere jede zweite, vierte, sechste ... Note bringt. Diesem cantus fügt man einen konsonierenden Tenor bei. Oft wird noch eine freie coda dazu improvisiert. Darüber sind wir durch Grocheo[2] unterrichtet. Die mir bekannten praktischen Musikdenkmäler übermitteln nur selten tenorlose Hocheti, sondern meist die truncatio super tenorem. Doch liegt die Vermutung nahe, daß in Anbetracht der großen Einfachheit dieser Technik die ohne Tenorunterlage von zwei Sängern aufgeteilte Melodie garnicht als zweistimmiger, sondern als einstimmiger Satz aufgezeichnet wurde. Dagegen war es notwendig, da, wo eine Tenorunterlage war, und die Wechselbeziehungen der Oberstimmen reicher ausgestaltet wurden, den Satz genau niederzuschreiben, wenn man eine sichere Aufführung erzielen wollte. Tunstede bezeichnet den Tenor als die Grundlage der Hochetuspraxis: item sciendum est quod quaelibet truncatio fundari debet super excogitatum tenorem vel super cantum sive sit vulgare vel latinum[3]. — Je nach der Art der Stimmenverteilung unterschied man einen Hochetus duplex (eine Stimme gegen eine Stimme), contraduplex (zwei gegen zwei), triplex (zwei gegen eine) und quadruplex (vier abwechselnd). Aus dem vorher zitierten Satz von Tunstede geht hervor, daß es gleichgültig war, ob man weltliche oder geistliche Lieder als Hochetusunterlage benutzte. Wohl aber unterschied man neben einem vulgären Hochetus einen offiziellen Hochetus, den man als „harmonica resecata" bezeichnete. Bei Tunstede heißt es: et sciendum est, quod truncatio tot modis potest proferri quod longa et brevis concidit par-

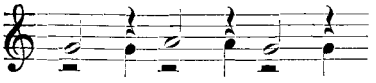
[1] Coussemaker, Script. I, S. 249.
[2] Joh. Wolf, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo, SIMG I, S. 110.
[3] Coussemaker, Script. IV, S. 296.

tiri. Longa enim simplex partibilis est in longam et brevem et in brevem et longam, aut in tres breves aequales vel in duas breves dividi potest ... Brevis vero partibilis est in tres semibreves vel in duas et ex hoc cantus hoquetus ... et notandum quod ex truncationibus praedictis causantur hoqueti vulgares, quae sunt ommissiones longarum, brevium et semibrevium ac minimarum[1]. Die Brevis ſtellt alſo den kleinſten rhythmiſchen Wert der offiziellen musica resecata dar, während der vulgäre Hochetus ſämtliche rhythmiſchen Werte braucht. Dasſelbe erfahren wir in anderer Art im Speculum[2] und bei Grocheo[3]. Für die Harmonik wird die Forderung einer guten Konſonanz der truncatio mit dem Tenor geſtellt. Nach dem Zeugnis des Grocheo[4] und des Autors des Speculum[5] ſoll der Hochetus neben Conductus, Organum und Motetus eine ſelbſtändige Muſikform geweſen ſein. Eine ſolche Form haben wir wohl in den letzten untertierten Muſikſätzen des Bamberger Codex zu erkennen. Der Hauptvertreter der franzöſiſchen Ars nova, Guillaume de Machaut, hat uns ebenfalls einen ſolchen Satz unter dem Namen „Hoquetus David“ hinterlaſſen.

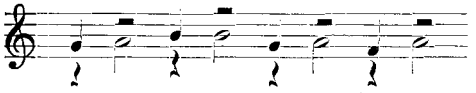
Die Hoquetustechnik der mehrſtimmigen europäiſchen Kunſtmuſik erhielt ſich rund dreihundert Jahre. Kein Theoretiker des 12. Jahrhunderts ſpricht davon. Sie tritt in der Kunſtmuſik des 13. Jahrhunderts plötzlich auf, erreicht ihren Höhepunkt im 14., um ſich im 15. Jahrhundert langſam in den Kleinformen der polyphonen Technik zu verlieren. Die Hoquetuspraxis geht weit über die Anfänge der Mehrſtimmigkeit zurück. Die primitive Form beſteht in einer einfachen Unterbrechung des Melodieablaufs. Herr Prof. Dr. Schünemann hatte die Liebenswürdigkeit, mich einige ſeiner für ſolche Erſcheinungen typiſche phonographiſche Aufnahmen, die er bei Kaukaſusvölkern gemacht hat, hören zu laſſen. Dieſe Art, eine einheitliche Melodielinie durch Pauſen zu unterbrechen (truncatio vocis), die bei einer Platte aus Mingrelia ſehr deutlich zum Ausdruck kam, finden wir in der Monodie vieler primitiver Völker. In Europa iſt ſie noch in der Muſik des 14. Jahrhunderts anzutreffen. Guillaume de Machaut ſelber gibt uns neben ſeinen praktiſchen muſikaliſchen Beiſpielen einen ſehr deutlichen literariſchen Beleg: chantent[6] tuit les geules baées, si font maint chant et maint hoquet[7]. Zur Praxis einer ſolchen Art zu ſingen finden wir bei Ducange (Dictionnaire) folgende Erklärung: ictum sub mento inflictum, quod sonum singultum efficiat. — Icellui Perrinet fist un petit hoquet de sa main au menton du dit Symon en lui levant hault son menton par un cop seulement ... 1385. Beteiligten ſich nun mehrere Menſchen an einer ſolchen Art des Muſizierens, ſo mußten ſie ſich wohl ſehr raſch — unter dem Einfluß des mit kultiſchen Ideen verbundenen Wechſelgeſanges, der ja zu den älteſten Kunſtformen der Menſchheit gehört — dahin geeinigt haben, daß man ſich gegenſeitig ablöſte (unus tacet, dum alius cantat). Aus dem zuerſt erwähnten primitiven Hochetus wurde ein Wechſelhochetus. Beweis dafür iſt die Tatſache, daß die mittelalterlichen Theoretiker immer

[1] Couſſemaker, Script. IV, S. 296.
[2] Couſſemaker, Script. II, S. 401.
[3] l. c. S. 107.
[4] l. c. S. 107.
[5] Couſſemaker, Script. II, S. 394.
[6] (les oiseaux).
[7] Chichmaref, Œuvres de Guillaume de Machaut, I, S. 9.

wieder betonen, der Hochetus, bei dem unus tacet, dum alius cantat, sei im Grunde doch nichts anderes als die einfache truncatio vocis. Prof. Dr. Curt Sachs machte mich auf einen jetzt in Neu Guinea[1] noch üblichen Tanz aufmerksam, bei dem zwei Flötenspieler sich gegenüberstehen, von denen jeder abwechselnd je zwei Noten spielt. Für ähnliche primitive Hochetusmanieren haben wir auch Belege bei Franco in der Ars mensurabilis[2]:

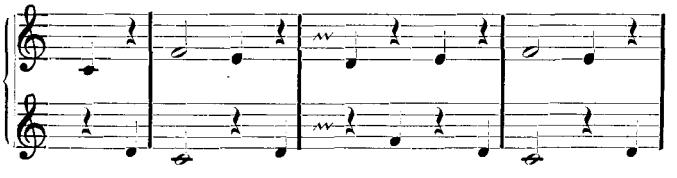


Das folgende Beispiel geht schon über diese elementare Form hinaus und bringt eine Verteilung einer Melodie auf zwei Stimmen:



Die Entwicklung des Instrumentariums scheint die Entwicklung dieser Form sehr begünstigt zu haben, denn die Technik der gekoppelten Trommelsysteme, der Xylophone, der zwei entweder fest zusammen gebundenen oder durch eine Verbindungsschnur lose zusammenhängenden Panpfeifen mit Umschichtungsreihe, oder der russischen Hörner benötigte ein derartiges Spiel.

Als sich im 13. Jahrhundert die Harmonik in Europa entwickelte, begann für den Hochetus eine neue Periode. In der Komposition auf den Tenor „Neuma“[3] hochetieren zwei Stimmen über einem cantus firmus, indem sie sich zu Anfang einunddenselben Ton ihrem rhythmischen Modus gemäß teilen. Im Laufe des Satzes aber treten die Stimmen auseinander. Sie hochetieren nicht mehr im Einklang; auch ergänzen sie sich nicht mehr zu einer Melodie, sondern treten in ein harmonisches Terz-, Quart- oder Quintverhältnis zueinander. Neben den melodischen tritt der harmonische Hochetus. Der melodisch kontinuierte Hochetus wird seltener: er vermischt sich mit dem harmonischen. Ein schönes Beispiel dafür haben wir im Montpellier-Codex fol. 378^{v}:



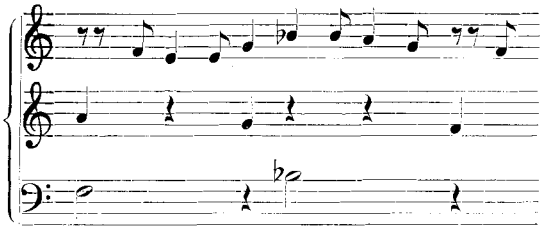
Odington bringt uns in seinem Traktat[4] ein Beispiel, in dem drei Stimmen ohne cantus firmus-Unterlage unter sich hochetieren. In dem von Coussemaker in der Histoire de l'Harmonie aux XIIe et XIIIe siècle als Nr. 22 veröffentlichten Satze werden zwei hochetierende Stimmen bei der Wiederholung einer Phrase vertauscht. Das Triplum wird zum Motetus und der Motetus zum Triplum.

---

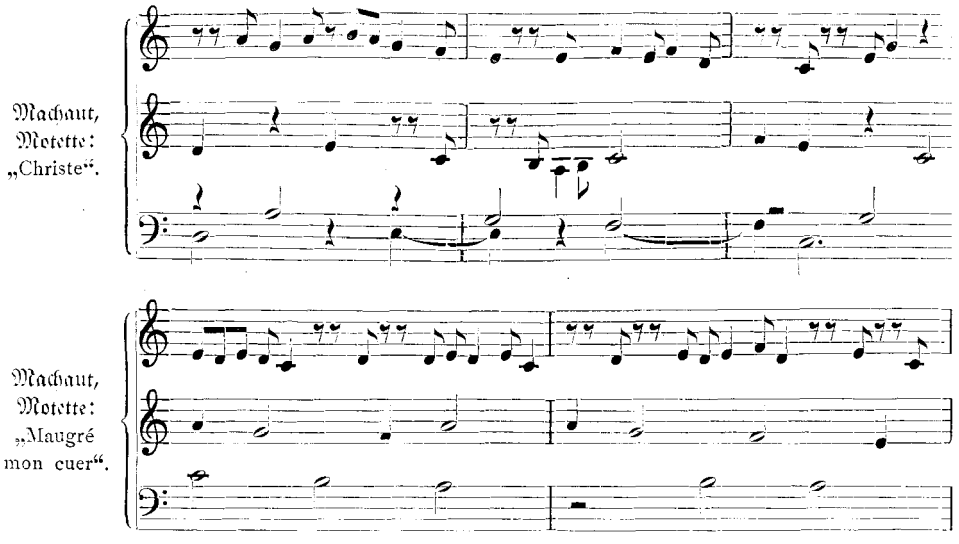
[1] Behrmann, Im Stromgebiet des Sepik.
[2] Coussemaker, Script. I, S. 134.
[3] Aubry, Cent Motets du XIIIe siècle. Nr. 102.
[4] Coussemaker, Script. I, S. 249.

Bis zum Ende des 13. Jahrhunderts standen die hochetierenden Noten unter sich und mit ihrem Tenor in einem harmonisch und rhythmisch klaren Verhältnis. Der Platz einer jeden Note war durch die Moduslehre (Rhythmus) scharf abgegrenzt, und der Hochetus hatte sich als ein gutes Mittel zur Verwirklichung des Modus erwiesen. Als sich nun mit Petrus de Cruce eine neue Art, die Musik aufzuzeichnen, durchsetzte, als die starre rhythmische Modusformel, die bis jetzt die mehrstimmige Komposition beherrscht hatte, sich zu lockern anfing, da verlor der Hochetus seine alte rhythmische Kraft. Trotzdem gab er seine spezifisch rhythmische Aufgabe nicht völlig auf. Die neue Kunst des 14. Jahrhunderts brauchte ihn in großem Maße in den „isometrischen" (Ludwig) Kompositionen, denn nichts fällt dem Ohr und dem Auge mehr auf und nichts deutet eindringlicher auf isometrische Zusammenhänge als der Hochetus. Aber diese Verbundenheit mit der Isometrik verändert seine musikalische Gestalt sehr stark. Die Technik der Isorhythmik besteht darin, gleiche rhythmische Gruppen verschiedenemal mit immer wechselnder Melodie vorzutragen. Es liegt auf der Hand, daß dies da, wo die Gruppen klein waren und folglich sehr oft wiederholt werden mußten, eine recht schwere Aufgabe war. Die Folge davon war, daß die früher so reinen harmonischen Beziehungen zwischen Tenor und Oberstimmen oft getrübt wurden. Ferner hatte man bereits seit dem Ende des 13. Jahrhunderts begonnen, zwischen zwei Stimmen z. B. nicht nur mit je einer, sondern mit mehreren Noten zu hochetieren: . Wo das nun mit harmonischen Durchgangswerten geschah (und das ist im 14. Jahrhundert beinahe die Regel), da wurde ebenfalls die Reinheit der Intervalle zwischen Oberstimmen und Tenor stark beeinträchtigt. Wie weit sich der Hochetus der Ars nova von seiner früheren modustechnischen Aufgabe schon entfernt hatte, zeigt uns der kanonische Gebrauch, den Philippus Vitriacus von ihm macht[1]. Hier wird diese Technik zum erstenmal zum gesteigerten Ausdruck des Textinhalts (Ausruf) gebraucht. In den Motetten Vitrys und Machauts erreicht die Entwicklung der Hochetustechnik ihren Höhepunkt. Alle konsonanten und dissonanten Intervalle werden gebraucht, da sich der Hochetus dem Gesetze eines absolut linearen Kontrapunkts fügt. Eine immer wechselnde Zahl von Noten und die verschiedensten rhythmischen Werte hochetieren gegeneinander. Es entwickelt sich ein großer Formenreichtum, von dem hier einige Proben gegeben werden sollen:

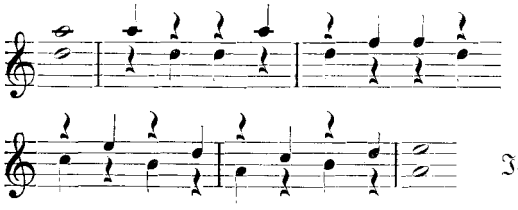
Machaut, Motette: „En souspirant".



[1] Chace, veröffentlicht von H. Besseler, Studien zur Musik des Mittelalters, AfM VII, S. 252.



Im italieniſchen Trecento ſpielt der Hochetus eine weniger bedeutende Rolle. Zwiſchen den hochetierenden Stimmen herrſcht meiſt Terz-, Quint- oder Oktavverhältnis.



Bartolinus de Padua, Qua legge. Florenz, Med. Laur. pal. 87, 119v.

Johannes de Cascia, O tu cara. ibidem. fol. 6r.

Zacharias gebraucht die Hochetusform im Dialog[1]. Bereits in der Handſchrift Chantilly[2] geht der Gebrauch des Hochetus ſtark zurück. Noch viel mehr iſt das der Fall bei den Niederländern, wo die ſo reich entwickelten Hochetusformen des 14. Jahrhunderts in die vielfältigen Formen der durchbrochenen polyphonen Arbeit übergehen. Dies geſchieht dadurch, daß melodiſch oder rhythmiſch gleiche oder ungleiche Notengruppen gegeneinander hochetieren, während die erſte Note der einen und die letzte Note der andern Gruppe zu gleicher Zeit erklingen. Dieſe gleichzeitig ertönenden Noten werden nach und nach immer zahlreicher und es ergibt ſich die durchbrochene kontrapunktiſche Arbeit. Andrerſeits können wir bei den Niederländern auch wieder eine Rückentwicklung nach dem primitiven Hochetus, Note gegen Note, feſtſtellen. Aber die Blütezeit dieſer Technik iſt vorbei. Mit dem Ende des 15. Jahrhunderts ſehen wir den Hochetus nur noch vereinzelt auftreten.

Bisher iſt nur die Hochetustechnik beſprochen worden. Es ſoll nun kurz auf die Hochetusform hingewieſen werden. Im 13. Jahrhundert heißt die auf einem Tenor konſtruierte tertierte Stimme „Motetus" (mot = Wort). Zu dieſen beiden Stimmen können noch Kontratenor und Triplum treten. Die Motetusſtimme gibt

[1] Joh. Wolf, Florenz in der Muſikgeſchichte des 14. Jahrhunderts, SIMG III.
[2] Musée Condé 1047.

der gesamten Komposition den Namen „Motette". Konstruiert man über einem Tenor eine textlose Stimme, die mit dem Triplum hochetiert, so nennt man diese Stimme „Hochetus". Hochetus aber wird dann — genau wie Motetus — zum Namen der gesamten Kompositionsform. Vom Gesichtspunkt der allgemeinen Tektonik aus besteht zwischen Motetus und Hochetus als Kompositionsform kein Unterschied. Beide sind durchkomponierte Formen mit einem sich ein- oder mehrmal wiederholenden Tenor. Unterschiede sind nur innerhalb der Form zu finden. Der Motetus ist textiert und unabhängig vom Triplum, der Hochetus ist untertiert nnd steht mit dem Triplum in der bekannten Wechselbeziehung. Im 14. Jahrhundert wird die Motette durch Diminution und Isorhythmik weiter ausgebaut; genau dasselbe geschieht bei der Hochetusform. Aber der weitere Ausbau führt dazu, daß beide Formen sich durchdringen. Der Hochetus übernimmt die Stimmentextierung vom Motetus, und dieser macht sich die Hochetustechnik zu eigen. Dadurch ging diesen beiden Formen das verloren, was sie früher voneinander schied. Der Name Motetus wurde allgemeingültig für jede auf einen cantus firmus aufgebaute durchkomponierte Form, und der ehemals dem Motetus als Form ebenbürtige — wenn auch quantitativ nicht so stark vertretene — Hochetus sank zur Technik herab.

Können wir den Hochetus als Kriterium im Streit über die Aufführungsfrage im 14. und 15. Jahrhundert anführen? Für eine instrumentale Auffassung tritt die Tatsache ein, daß verschiedene Hochetussätze textlos sind. Ferner sind die Wortsilben, da wo die Hochetusformen textiert sind, oft auseinandergezerrt. Schließlich mutet uns eine vokale Ausführung einer derartigen Kunstform recht sonderbar an. Gegen diese Argumente sprechen für eine vokale Auffassung die Tatsachen, daß im 14. Jahrhundert fast alle Hochetusformen textiert sind und Tunstede ausdrücklich sagt: et super omnia est cavendum, ne per truncationes fiat decisio alicuius dictionis in cantilenis[1]. Auch hat das Mittelalter diese Formen nicht als sonderbar empfunden; im Gegenteil, man liebte solche Kunststücke sehr. Grocheo[2] berichtet uns, daß sie sogar bei den Bauern und den jungen Leuten sehr verbreitet waren. Coussemaker zitiert in seiner Histoire de l'Harmonie au Moyen Age S. 62: nonnulli novellae scholae discipuli . . . melodias hoquetis intersecunt. Diese zweite Reihe von Argumenten zeigt, daß der Hoquetus bestimmt gesungen wurde, allerdings ist dies kein Beweis gegen eine instrumentale Aufführung, wofür übrigens viele literarische und bildliche Quellen eintreten.

Die Etymologie des Wortes Hochetus ist bis heute nicht geklärt. Farmer[3] will in dem Wort Hochetus eine latinisierte Form von oket sehen, die — angesichts der geringen Stabilität der Vokale — vom arabischen Iquâ' at (Rhythmus) abzuleiten wäre. Er glaubt in diesem oket eine der in den arabischen Musiktraktaten angegebenen rhythmischen Formeln zu erkennen, die von den europäischen Theoretikern übernommen wurden. Allerdings bemerkt Farmer, daß gerade dieser eine Rhythmus, der oket, nicht wie die anderen Rhythmen in die Reihe der europäischen Modi aufgenommen wurde, sondern immer außerhalb der Moduslehre auftrat. Es ist nun schlechterdings nicht möglich, den Hochetus als einen rhythmischen Modus anzusehen,

[1] Coussemaker, Script. IV, S. 296.
[2] Joh. Wolf, Musiklehre des Joh. de Grocheo, SIMG I, S. 107.
[3] Royal Journal of the Asiatic Society 1925.

selbst wenn er außerhalb der Moduslehre steht und von ihr ganz unabhängig ist. Der Hochetus ist eine Technik, aber kein Rhythmus. Er stellt ein ausgezeichnetes Mittel dar, den Rhythmus auszuführen. Garlandia und Franco schenken dem Hochetus große Beachtung und zeigen gleich im Anschluß an die Moduslehre, wie man mit dem Hochetus jeden rhythmischen Modus erfolgreich verwirklichen kann. Daß diese Technik anfangs mit dem Begriff Rhythmus eng verbunden war, geht aus allen theoretischen und praktischen Denkmälern des 13. Jahrhunderts hervor. Es geht aber nicht an, auf Grund dieser Tatsache Hochetus mit Modus zu identifizieren.

Nichtsdestoweniger soll Iquà' at zur eventuellen Klärung der Etymologie beibehalten werden. Iquà' at hat die allgemeine Bedeutung Musik. Für den Orientalen aber heißt Musik in erster Linie Rhythmus. Da nun alle Äußerungen des Rhythmus auf der Unterscheidung von zwei Grundelementen beruhen — Arsis und Thesis, hoher und tiefer Ton (vgl. die oben[1] erwähnte Rolle des Instrumentariums in der Entwicklung des Hochetus) — so war die duale Hochetusform die denkbar günstigste Art, den Rhythmus zu verwirklichen. Kamen dazu mehrere oder auch nur ein Spieler in Frage, so mußte die Ausführung des Rhythmus, wenn nicht immer auf verschiedene Spieler, so doch immer auf die zwei Hände des einen Spielers verteilt werden (unus tacet dum alius cantat). Nun besteht die orientalische Art des Musizierens darin, daß eine Melodie frei improvisiert und von einem rhythmusangebenden Instrumente in einem bestimmten Modus begleitet wird. Als diese auch in Europa übliche Musikpraxis des Orients im 12. Jahrhundert mit den ersten Versuchen zur Mehrstimmigkeit in Berührung kam, da mußte sie sich einem Umbildungsprozeß unterwerfen, wenn sie auf dem neuen Boden weiter gedeihen wollte. Der Europäer empfindet den Rhythmus längst nicht in dem Maße wie der Orientale als das absolut vorherrschende Element in der Musik. Der von der arabischen Melodie unabhängig, hochetusmäßig vorgetragene Rhythmus wurde in Europa erst in die Melodie und nachher in die vokale Polyphonie hineingetragen. Waren nicht genug Melodienoten da, um den rhythmischen Modus klar auszudrücken, so spaltete man eine Note in zwei oder mehrere rhythmische Werte. (Vgl. die Bamberger Hocheti.) Man fuhr nun fort, trotz der inneren Veränderung, die die Musik bei diesem langsamen Übergang erfahren hatte, diese Art des Musizierens Iquà' at (= Oket) zu nennen. In den ältesten theoretischen Quellen tritt sie latinisiert als „Ochetus" auf, und zwar im Anschluß an die Moduslehre. Während nun die offizielle Schule diese Technik als musica resecata oder als cantus abscisus bezeichnete, muß das Wort Oket in nicht-offiziellen Kreisen sehr gebräuchlich gewesen sein, da es sich durch volksetymologische Anpassung mit dem die Grundform der hier besprochenen Technik sprachlich sehr gut darstellenden Worte „Hoquet" vereinigte. Hoquet heißt Stoß, ist wahrscheinlich auf Klangnachbildung (hoc) zurückzuführen, hat aber keinerlei sprachliche Beziehungen zu Oket. Daraus geht hervor, daß die sich zu einem Begriff vereinigenden Wörter Oket und Hoquet dieselbe Erscheinung von zwei ganz verschiedenen Gesichtspunkten aus bezeichnen. Während Oket Rhythmus bedeutet, weist Hoquet auf die äußere Gestalt, auf die Art der praktischen Ausführung des Hochetus hin.

[1] S. 392.

Herrn Prof. Dr. Johannes Wolf zum 60. Geburtstag

Der Decamerone des Boccaccio als musikgeschichtliche Quelle

Von

Hanns Gutman, Berlin

So gewiß es ist, daß zur Erkenntnis vergangener Musik die Noten allein kein zulängliches Substrat sind, so umstritten ist noch die Frage, inwieweit und unter welchen Vorsichtsmaßregeln die Phänomene der kulturellen Umwelt zur Erhellung der musikalischen nutzbar gemacht werden dürfen. Man wird, anstatt grundsätzlich verfahren zu wollen, für verschiedene Epochen der Geschichte unterschiedliche Entscheidungen treffen müssen. Denn die Kunstgeschichte (gleichviel welcher Kunst) belegt keineswegs eine Kontinuität des Verhältnisses, in dem die Künste jeweils zu den realen Objekten gestanden haben. Im Gegenteil kennzeichnet gerade der Grad der Naturnähe eine wesentliche Eigenheit der Stilperiode. Zwischen Stilisierung und Nachahmung der naturalen Gegebenheiten liegen zahlreiche Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung beschlossen. Und wenn auch die demonstrative und extrem übersteigerte Naturferne des jüngst durchlebten Expressionismus sicherlich eine Einzigartigkeit darstellt, so erscheint es doch andrerseits nicht gerechtfertigt, aller zurückliegenden Kunst einen prinzipiellen Realismus zu unterstellen.

Angewandt auf die in der Überschrift angekündigte Fragestellung mag solche methodische Vorsicht freilich mit gutem Gewissen abgetan werden. Denn die Kunst des beginnenden Trecento, von dem die Rede ist, war in der Tat realistisch wie kaum eine andere. Der Natur und aller sinnlichen Erscheinung zugewandt, wird sie für dokumentarisch und aufschlußreich gelten dürfen. Kommt noch, im Sonderfall des Novellisten Boccaccio, hinzu, daß hier schon die Eigenart des inhaltlichen Materials eine wirklichkeitsgetreue Zeichnung des Details erfordert. Die Fragestellung also, was denn der Decamerone an musikalischen Fakten enthalte, und was aus jenen für die Beurteilung der damaligen musikalischen Situation sich ablesen lasse, ist erlaubt.

Es ist bekannt, daß jene heitere, von den Schrecknissen der Pest vereinigte Gesellschaft begüterter junger Leute, die der Autor jener berühmten Novellensammlung in ein nahe bei Florenz gelegenes Landhaus geführt hat, ihre Vergnügungen nicht allein in der Erzählung kurzweiliger, meist erotisch pointierter Geschichten erschöpft, sondern auch mit allerhand musikalischen Unterhaltungen sich ergötzt. Allabendlich, wenn der Kreis der zehn Novellen geschlossen ist, tritt die Musik in ihre Rechte: Gesang (canto), Instrumentenspiel (suoni), Tanz (balli). Was wird nun über dieses mannigfache Musizieren berichtet und wie verhält sich das solchermaßen Überlieferte zu dem, was die musikalischen Quellen aussagen?

Um mit den Instrumenten, weil die Art ihrer Verwendung aus dem Text relativ klar hervorgeht, zu beginnen, so treten sie solistisch, das heißt also selbständig, nicht begleitend, nur selten auf, während ihre Mitwirkung bei Gesang und Tanz überaus häufig ist, ja fast unerläßlich scheint. Vermerke wie: „... comandò la Reina che gli strumenti venissero“ (Einleitung), oder: „... fatti venir gli strumenti, coman-

dò la Reina . . .“ finden sich oft und bezeugen die Üblichkeit des Instrumentenspiels im damaligen Gebrauch. Somit bestätigt sich die auch anderwärts schon gewonnene Erkenntnis, daß die Praxis der anhebenden Frührenaissance stärkstens mit instrumentalen Elementen durchsetzt ist. Freilich liegt der Schwerpunkt in der Verbindung der Instrumente mit dem Gesang, wovon nachher, als von dem eigentlichen Problem, zu reden ist. Einige wenige Kompositionen für Instrumente allein sind jedoch überliefert; wir verweisen auf den bekannten Lamento di Tristano. Auch der Decamerone enthält Hinweise auf reine Instrumentalmusik, die fast immer zum Zwecke des Tanzens angestimmt wird. Wo der vielfach verwendete Begriff „suono“ erscheint, darf er ohne weiteres mit „Instrumentalspiel“ wiedergegeben werden, da seine Kontraststellung zum „canto“ nachdrücklich betont wird[1]. Einen eindeutigen Beleg für gespielte Tanzmusik haben wir gleich in der Einleitung: „. . . Dineo preso un liuto, e la Fiammetta una viola, cominciarono soavamente una danza a suonare“. Man wird, in Unkenntnis solcher Stücke, vermuten, daß in derartigen Fällen die viola eine tanzgerechte, wahrscheinlich volksläufige Melodie angegeben, die Laute diese begleitend unterstützt hat. Die erwiesene Tatsache, daß auch originale Vokalkompositionen bei gegebener Gelegenheit instrumentaliter ausgeführt wurden, möchten wir hier nicht anziehen; denn der Autor hätte dann mit gewohnter Akribie zweifellos statt „una danza“ den Terminus „canzone“ gebraucht. Ein andermal (6. Abend) wird berichtet: „. . . gli comandò che fuor traesse la sua cornamusa, al suono della quale esso fece fare molte danze . . .“ Die cornamusa, also der Dudelsack, gilt anscheinend in jener Zeit, neben der Trompete, als vornehmliches Instrument der Tanzbegleitung, wie einer späteren Stelle zu entnehmen ist (8. Tag, 7. Novelle). Von einem gefoppten Liebhaber, der, auf einem verschneiten Turm eingesperrt, vor Kälte „al suon d'un batter di denti“ zu tanzen anfängt, sagt die grausame Geliebte „. . . parti che io sappia far gli uomini carolare senza suono di trombe o di cornamusa?“

Dem Tanz im Decamerone ist eine Sonderstellung nicht zuzuweisen, einfach deshalb, weil im Grunde zu jeder Art von Musik getanzt wird. Von einem nur instrumentalen Tanzstück war schon die Rede; leider ist über die Form dieser danza nichts bekannt. Die drei gebräuchlichen Ausdrücke danzare, ballare, carolare lassen überhaupt eine greifbare Unterschiedlichkeit kaum erkennen; aus dem Wechsel ihrer Verwendung verschiedene Tanzarten herzuleiten, will nicht gelingen. Die „carola“, meist mit Reigentanz übersetzt, würde man am liebsten mit der canzone in Verbindung bringen, deren gemessener Schreitcharakter schon durch ihren Text oft gegeben ist. Für die langsame Bewegungsform mag man ein Zitat aus der Einleitung heranziehen, wo es heißt: „. . . presa una carola con lento passo . . .“ Und die Zugehörigkeit der carola zu der musikalischen Form der canzone scheint durch einen Satz wie diesen bezeugt zu sein (1. Abend): „Questa ballatetta (= canzone) finita . . . dopo alcune altre carolette fatte . : .“ Aber mit Sicherheit wird sich nicht einmal dieser vage Zusammenhang behaupten lassen, zumal er durch andere Zitate wieder in Frage

[1] Die Terminologie des Wortes „canto“ ist im 14. Jahrhundert keineswegs eindeutig. Oft findet es sich so verwendet, daß man ihm eine erweiterte Bedeutung zugestehen muß. So heißt es z. B. in der Chronik des Mönches von Salimbene: „Cantare autem non cessaverunt . . . tam voce quam musicis instrumentis“. Für den Decamerone indessen kann man die Beschränkung des Terminus „canto“ auf die reine Gesangsmusik als sichergestellt annehmen.

gestellt werden könnte[1]. Solange daher nicht aus einer anderen Quelle die einzelnen Tanzgattungen in ihrer Eigenart zu erschließen sind, wird man ballo, danza und carola für Synonyma halten müssen[2].

Es sind somit die bei Boccaccio angeführten Praktiken des Instrumentalspieles wie des Tanzes nur Bestätigungen und Erweiterungen schon bekannter oder doch gemutmaßter Tatbestände. Was aber diese Novellensammlung eigentlich musikhistorisch bedeutsam macht und wodurch sie geeignet ist, unser bisheriges Wissen zu ergänzen, ja nicht unwesentlich abzuändern, das ist die Schilderung einer eigenartigen und zu Unrecht für gleichgültig angesehenen Gesangspraxis.

Hauptform des abendlichen Musizierens ist die Canzone, die auch häufig ballata genannt ist, und zwar unter Gleichsetzung beider Ausdrücke[3]. Canzone und ballata meinen also stets dieselbe Form; doch fällt auf, daß Ballata (oder ballatetta, welche Verkleinerungsform bei Boccaccio gebräuchlich ist) immer dann gesagt wird, wenn es sich um Canzonen handelt, zu denen getanzt wird[4]. Mit besonderer Deutlichkeit geht das aus der Darstellung des ersten Abends hervor, wo es vor dem Gesang heißt: „Lauretta ... prese una danza ... cantando Emilia la seguente canzone ...", nachher aber: „Questa ballateta finita ..."

Die Ballata, die bekanntlich mit Madrigal und Caccia die drei geläufigsten musikalischen Formen des italienischen Trecento bildet, steht im Mittelpunkt der von Boccaccio berichteten Musikübung: ihre textliche Unterlage wird jeweils (jeden Abend eine Canzone) in extenso zitiert. Es sind originale Dichtungen des Autors, nach den festgelegten metrischen Gesetzen der Gattung geformt[5]. Abwechselnd drei- oder vierstrophig, zeigen sie den gewohnten Aufbau von Ripresa, Mutatio prima, Mutatio seconda und Volta. Elfsilber und Siebensilbler finden sich gemischt; auch der reine Elfsilbler kommt vor[6]. Man hat die Übereinstimmung der von Boccaccio vorgelegten Gedichte mit den Texten, die in den musikalischen Denkmälern der Ballata unterlegt sind, längst erkannt und deshalb den Decamerone als Kronzeugen für die Aufführungspraxis der zwei- oder dreistimmig komponierten Ballaten in Anspruch genommen. Ein solcher Schluß ist aber nicht berechtigt; er wird durch den wirklichen Sachverhalt eher widerlegt als gesichert.

Wie man weiß, gilt die Zuziehung von Instrumenten zur Ausführung der mehrstimmigen Gesellschaftsmusik der Florentiner ars nova heute für sicher. Es könnte

---

[1] Tatsächlich wechselt der Sprachgebrauch ewig, und die Aussicht, hinter das Geheimnis der Tanzgattungen durch Aufdeckung der Terminologie zu kommen, ist gering. Beispielshalber sagt der Theoretiker Gidino da Sommacampagna: „... a lo sono et a lo canto delle ditte ballate o sia canzone le persone ballono o danzono", nimmt also für die canzone die Begriffe ballo und danza in Anspruch, wo wir nach unserer Vermutung carola erwarten würden.

[2] Lediglich der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß auch noch die Bezeichnungen „ridda" und „ballonchio" auftreten, wovon ballonchio eine Vergrößerungsform von ballo sein dürfte, während ridda nach Aussage der Philologie ebenfalls einen Reigentanz bedeutet.

[3] Diese Gleichsetzung ist auch theoretisch belegt. Sommacampagna, Trattato delle ballate: „Dove nota, che le ballate o sia canzone ..."

[4] Eine solche einleuchtende und auch etymologisch begründete Unterscheidung wird ebenfalls von dem genannten Theoretiker behauptet: „... et in quanto elle sono cantate, elle sono appellate canzone ..."

[5] Kompositionen dieser Dichtungen waren bisher nicht nachzuweisen.

[6] Dieser letztgenannte deckt sich, sowohl in Reimstellung als in Vers- und Silbenzahl, auffällig genau mit der von dem Theoretiker Antonio da Tempo als ballata media bezeichneten Form.

daher sehr wohl ein zweistimmiger Satz von einem Musiker bewältigt werden, der dann eine Stimme zu singen, die andere — mehr begleitend, was der Charakter dieser Kunst durchaus gestattet — zu spielen hätte. Eine derartige Möglichkeit wird auch im Decamerone einmal ausdrücklich belegt (1. Abend): „Emilia cantasse una canzone dal leuto di Dineo aiutata". Wenn hier auch de facto zwei Ausübende beschäftigt sind, so spricht doch nichts dagegen, daß der Sänger auch den Part der Laute übernehmen könnte. Und in der Tat fehlt auch ein Beispiel solchen selbstbegleiteten Vortrags nicht. In der 7. Novelle des zehnten Tages gibt ein gewisser Minuccio (un finissimo cantatore e sonatore) ein Stück zum besten: „... con una sua vivuola ... cantò alcuna canzone". Diese beiden Fälle stehen aber völlig vereinzelt da. An allen übrigen neun Abenden wird die Canzone von einem Sänger, bzw. von einer Sängerin vorgetragen, ohne daß von der Mitwirkung eines Instrumentes die Rede wäre. Danach muß man eine einstimmige Wiedergabe der Canzone annehmen; denn, wie schon eingangs betont, liegt für den Plausibilitätsschluß, der Autor habe derlei Detail vernachlässigt und die Beifügung von Instrumenten nur bisweilen unerwähnt gelassen, kein Anlaß vor. Warum sollte er auch einmal die Mitwirkung des leuto oder der vivuola ausdrücklich vermerken, sie dann aber — unter gleichen Gegebenheiten — ignorieren? Welcher Art von Kompositionen soll man also die bei Boccaccio belegten einstimmigen Ballaten zuschreiben?

Gewiß sind uns aus dem Squarcialupi-Codex einige wenige einstimmige Stücke bekannt. Aber abgesehen davon, daß es nicht erwiesen ist, ob wir es da mit originaleinstimmigen Kompositionen zu tun und nicht vielmehr den Verlust der anderen Stimmen zu vermuten haben, werden sie ihrer großen Seltenheit wegen nicht zum Zeugnis einer im Decamerone durchgängig geübten Praxis herangezogen werden dürfen. Ebenso unerlaubt wäre die Annahme, es könne etwa aus dem mehrstimmigen Geflecht der in den Codices niedergelegten Ballaten eine Stimme herausgelöst und allein gesungen worden sein. Die Verschiebung des melodischen Schwergewichts in eine Stimme ist zwar gerade in jener Zeit evident, doch ist von einer echten „begleiteten Monodie" in dem Sinne, daß man unter Nichtachtung der Begleitung die Melodiestimme solistisch verwerten kann, nicht die Rede. Es scheint also alles darauf hinzudeuten, daß neben der in der überlieferten Kunstmusik existenten Ballatenform eine urtümlichere, nämlich einstimmige Gestalt der italienischen Ballata gelebt hat. Diese Hypothese wird durch einen merkwürdigen Ausspruch des Antonio da Tempo gestützt. Er sagt: „... ut habeat (mandrialis) pulchram sonoritatem expedit ipsum cantari per duos ad minus in diversis vocibus concordantibus. Potest etiam per plures cantari secundum quod quotidie videmus, et per unum etiam; sed non ita bene sonat auribus audientium quando per unum cantatur, sicut quando per plures". Ohne auf die schwierige Deutung der noch keineswegs schlüssig interpretierten Stelle[1] einzugehen, muß auch in ihr der Beleg für eine Praxis gesehen werden, die nicht gut auf die Kunstform der notierten Kompositionen bezogen werden kann. Denn die Kompositionen der Landino, Francesco da Firenze usw. sind in der Tat nicht so beschaffen, daß man sie „zu zweit", „zu mehreren" oder „auch allein" singen

[1] Ob aus ihr nicht, unter Hinzunahme anderer Beobachtungen, die Andeutung einer organalen oder auch fauxbourdonartigen Singweise zu entnehmen ist, das zu untersuchen, bleibt einer späteren Bemühung vorbehalten.

könnte. Daß es in der Bemerkung des da Tempo um das Madrigal geht, nicht um die Ballata, lassen wir außer Acht, und wir dürfen es im Augenblick, da sich die Streitfrage nicht um eine Form, sondern um eine Praxis dreht. Und unsere Unterstellung, es müsse neben der „komponierten" Musik noch eine mehr improvisierte, melodisch-einstimmig-volkstümliche Art der gleichen Formgattungen gegeben haben, wird auch noch durch die Erkenntnis gefördert, daß die Schaffung der Ballata wie des Madrigals von den Theoretikern stets den „Hirten der Herde" zugeschrieben wird, denen Mensuralnotation und Konsonanzenlehre doch wohl fremd gewesen sein dürften.

Diese Darlegungen wollen nichts anderes als nur eine Anregung zur weiteren Erforschung der Musikübung im Trecento sein. Der Verfasser ist sich ihrer Skizzenhaftigkeit bewußt, glaubt aber allerdings die Forderung aufstellen zu können, man möge in Zukunft mehr Vorsicht walten lassen, wenn man die literarischen Denkmäler der italienischen Frührenaissance als Zeugen für eine Musik anruft, die — in das Geheimnis der toten Notenschrift verschlossen — erst einmal mit dem Leben der Epoche in Beziehung gesetzt werden muß. Eine solche Konfrontation wird den Sachverhalt fraglos komplizieren, seine Untersuchung aber auch ergiebiger machen.

Herrn Prof. Dr. Johannes Wolf zum 60. Geburtstag

Studien zur Basse danse im 15. Jahrhundert, mit besonderer Berücksichtigung des Brüsseler Manuskripts

Von

Erich Hertzmann, Berlin

Die Quellenforschungen zur praktischen Musikpflege sind bisher noch recht spärlich. Dies gilt besonders auch für das 15. Jahrhundert. Musikalische Denkmäler jener Zeit sind zwar in stattlicher Anzahl auf uns gekommen (zahlreich genug, um uns ein Bild von der stilgeschichtlichen Entwicklung zu geben), bezüglich ihrer praktischen Ausführung wird aber sozusagen nichts verlautbart. Hier sind wir fast ausschließlich auf Hypothesen angewiesen. Zur Fundierung dieser Hypothesen scheinen zwei einzig mögliche Wege gegeben zu sein: einmal die stilkritische Untersuchung der Kompositionen und zum andern die Erforschung des literarischen und bildnerischen Materials. Dieser Studie sei der letztere Gesichtspunkt zugrunde gelegt.

I.

In den literarischen Werken des 14. und 15. Jahrhunderts treten wiederholt die Termini „musique haute et basse" auf. So heißt es in „Monologue des sotz joyeuls"[1] anläßlich einer Festvorbereitung:

[1] In „Bibliothèque Elzévirenne: Recueil de Poésies Françoises", hrsg. von Montaiglon, Paris 1856, III, S. 23.

„Le seigneur de Plaisance ordonne
De la musique et hault et bas".

Um einen Zufall handelt es sich hier wohl kaum, denn wir können diese Termini auf Schritt und Tritt verfolgen. Auf Musik als solche angewandt, gelten sie auch den Ausführenden, den Menestrels, ihren Instrumenten und schließlich auch dem Tanz. So wird in den „Comptes de Blois"[1] wiederholt erwähnt, daß die „haults menestriers" zur Tafel musiziert haben. Im Jahre 1401 hatte sich die „Confrérie de St. Julien et St. Genest" konstituiert als „menestrels, joueurs d'instruments tant hauts que bas"[2]. Besonders in burgundischen Quellen des 15. Jahrhunderts finden sich häufig die Ausdrücke „hauts et bas instruments" (bei Martin le Franc[3], bei Nicole de la Chesnaye[4], in den „comptes" der Herzöge von Burgund[5]). Was es nun mit diesen Instrumenten für eine Bewandtnis hat, erfahren wir aus „Les Echecs Amoureux", einem Roman aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts[6]:

„Et quant il voulaient danser
Et faire grans esbattemens,
On sonnoit les haulz instrumens,
Qui mieulx aux danses plaisoient
Pour la grant noise qu'ilz faisoient.
La peuist on oir briefment
Sonner moult de renuoisement
Trompez, tabours, tymbres, naquaires,
Cymballes (dont il n'est mes guaires),
Cornemusez et chalemelles
Et cornes de fachon moult belles.
Et puis aultrefois reprenoient,
Quant mendre noise demandoient,
Flasoz fleutez et douchaines,
Qui sont moult doulces et moult saines
Et telz autrez instrumens bas
Dont moult est plaisans li esbas".

Hieraus geht klar hervor, daß diese Kontrastierung dynamischer Natur war, und daß die Instrumente in laute und leise geschieden wurden, wobei wohl die einen der Gebrauchs- und die andern der Kunstmusik dienten, was im Wesen dieser Instrumente liegt.

Die Termini „haut et bas" fanden nun auch für den Tanz Anwendung: die Haute und Basse danse bildeten neben den Balli die wichtigsten Tanzformen des 15. Jahrhunderts. Hierzu finden wir Belege in der Literatur jener Zeit. La Curne de Sainte Palaye zitiert: „Le menestrel, qui cornoit d'une chevrette, cornast la haulte dance"[7]. Diese Haute danse stellt übrigens nichts anderes dar als den Salta-

[1] de Laborde, „Les ducs de Bourgogne", seconde partie: preuves, tome III.
[2] Zitiert bei Schletterer, Geschichte der Spielmannszunft in Frankreich, Berlin 1884, S. 96.
[3] Martin le Franc, „Le Champion des Dames".
[4] Nicole de la Chesnaye, „La nef de sante", Paris 1507.
[5] de Laborde, a. a. O.
[6] Bibl. Dresden, Mf. O 66, fo. 21 v. Vgl. Abert, Die Musikästhetik der Echecs Amoureux in SIMG 6, S. 354.

rello, wie wir aus dem Traktat des Cornazano[1] erfahren: „El saltarello, come è dicto, si chiama a gli spagnoli altadança et è basso brabante, famiglio di bassadança che detro ad ella si fa sempre lui". Von diesem Zwillingspaar der Haute und Basse danse[2] wollen wir im folgenden besonders die letztere einer genaueren Betrachtung unterziehen, da für sie allein ein wissenschaftlich ausreichendes Quellenmaterial vorliegt; die Haute danse stellt übrigens nur eine rhythmische Variante ihres Gegenstücks dar, wie sich später zeigen wird.

Die B. d. haben wir in Frankreich, zumindest unter diesem Namen, vor der Regierungszeit Philipps des Guten (1419—67) nicht entdecken können. Aus dieser Zeit nämlich dürfte „La nef de sante" von Nicole de la Chesnaye stammen, der uns zum erstenmal Näheres von der B. d. berichtet[3]. Es handelt sich hier um ein Gedicht, das in einer Art Konversationsform abgefaßt ist und eine Reihe von Stellen enthält, die für die musikgeschichtliche und insbesondere für die Tanzmusikforschung von Interesse sind: wir erfahren hier nämlich Mannigfaches über die musikalische Aufführungspraxis des 15. Jahrhunderts. Diese literarische Quelle ist deshalb so bedeutsam, da einige Szenen daraus auf Wandteppichen dargestellt sind, die eine umso dankenswertere Ergänzung des Textes bilden, als dieser die vorkommenden Musikinstrumente stellenweise nicht genauer bezeichnet[4]. Für die B. d. ist folgende Stelle von größter Wichtigkeit:

„Sus sus sonnez une chancon
Si verrez quelque saul gaillart
Tantost monstreray la facon
De dancer sur le nouvel art

Est a noter que sur leschaffault ou en quelque lieu plus hault seront les instrumens de diverses facons pour en iouer et diversiffier quant temps sera. Et sur ce present passaige pourront iouer une basse dance assez briefve"[5].

Daraus geht klar hervor, daß eine Chanson, also eine für sich bestehende Liedweise, ohne weiteres zu Tänzen verwendet werden konnte. Die Worte „De dancer sur le nouvel art" werden hier — und das ist überaus bezeichnend — auf eine B. d. bezogen. Welche Instrumente nun auf der Estrade ihren Platz gefunden haben, ist auf dem dazu gehörigen Wandteppich ersichtlich: es waren zwei Schalmeien und eine Busine. Daneben wird als Tanzbegleitinstrument die Laute erwähnt:

„Toy ioueur qui vois nos maintiens
Tous pretz de marcher et passer
Puis qui le lutz en ta main tiens
Sonne si nous feras danser

[7] La Curne de Sainte Palaye, „Dictionnaire historique de l'ancien langage françois", Schlagwort „dance" (IV, S. 460). Der Beleg stammt aus dem Jahre 1403.

[1] Cornazano, Il libro dell' arte del danzare, publiziert von Mazzi in „La Bibliofilia" 17, S. 1ff.

[2] Die Basse danse wird durch B. d. abgekürzt.

[3] Nicole de la Chesnaye, a. a. O.

[4] Wenn auch das Gedicht erstmalig 1507 im Druck erschien, fällt seine Abfassung doch vor 1477, in welchem Jahr die Tapisserien nach Nancy gebracht wurden. Sie finden sich reproduziert bei Jubinal, Les anciennes tapisseries, Paris 1838.

[5] Nicole de la Chesnaye, a. a. O. fo. i, Vr.

Linstrument sonne et les trois hommes mainent les trois femmes et dancerent telle dance quil leur plaira“[1].

Dieſe Stelle kann zwiefach gedeutet werden. Entweder ſtellt hier der Autor einen beliebigen (typiſierten) Tanz anheim, oder aber — und das ſcheint aus anderen Gründen, die ſpäter noch erörtert werden, das Wahrſcheinlichere zu ſein — es handelt ſich hier um beliebige (untypiſierte) Tänze nach ein und derſelben Melodie. Es folgen nun die Textanfänge beſtimmter Chanſons, die der Autor zu dieſem Zwecke empfiehlt:

Sus gallans qui avez lusaige
De harper ou instrumenter
Trop longuement faictes du saige
Une chancon convient fleuter
Savez vous point iay mys mon[2] cueur
Ou non pas/ou quant ce viendra
Dung autre aymer le serviteur
Adviengne quavenir pourra
Ie demande ou tard aura
Alez regretz mon seul plaisir
Iamais mon cueur ioye naura
Cela sans plus: lardent desir
Pour ioyeusete maintenir
Dictes gentil fleur de noblesse
Iay prins amours/le souvenir
De tout bien plaine est ma maistresse

Ici dessus sont nommez les commandemens (sic!) de plusieurs chancons tant de musique que de vaul de ville. Et est a supposer que les ioueurs de bas instrumens en scauront quelque une quilz ioueront prestement devant la table“[3].

Die hierzu vorhandene Bildvorlage beweiſt, daß Laute, Harfe und Tambour die den Tanz begleitenden „bas instrumens“ geweſen ſind. Dieſe Inſtrumentenkombination muß typiſch geweſen ſein; auch Olivier de la Marche erwähnt ſie in der Beſchreibung des berühmten Faſanenbanketts, das Philipp der Gute 1454 zu Lille gab, um die Teilnehmer zu einem Kreuzzug aufzufordern[4]. Es wird dort berichtet, daß nach Aufhebung der Tafel mehrere Spieler mit Tambour, Laute und Harfe erſchienen ſeien, und der Tanz dann begonnen habe[5]. Überhaupt iſt die B. d., die im 15. Jahrhundert lediglich ein höfiſcher Tanz war[6], — nach den burgundiſchen Zeugniſſen — immer von den ſog. „bas instrumens“ begleitet worden. Sollte ſie nicht nach ihnen benannt worden ſein? Dann müßte man ſich zur Haute danse der hauts instruments bedient haben, was dieſem Tanze mehr entſprechen würde, dem — nach ſeiner Bezeichnung als „passo brabante“ oder „pas de breban“[7] zu urteilen — ein derberer Charakter zu eigen ſein mußte. In der B. d. dagegen ſpiegelt ſich das Leben des burgundiſchen Hofes wieder, aus ihr tritt uns die gleiche ruhige, gravitätiſche Haltung entgegen, der man in der ganzen Kunſt, vor allem aber in der Porträtmalerei

[1] Nicole de la Chesnaye, a. a. O. fo. k, IIv.
[2] Im Text: non.
[3] Nicole de la Chesnaye, a. a. O. fo. k, IVv.
[4] Mémoires d'Olivier de la Marche, livre 1er, chap. 29.
[5] Es kann gar kein Zweifel darüber beſtehen, daß die franzöſiſchen Chanſons auch rein inſtrumental zur Ausführung gelangten. Dieſe Tatſache macht begreiflich, warum die Komponiſten des ausgehenden 15. Jahrhrhunderts ihre Inſtrumentalſätze „Carmina“ nannten. Sicherlich gehen dieſe „Carmina“ auf vokale Cantus firmi zurück.
[6] Cornazano verlangt ausdrücklich „sale signorili“.
[7] Für „passo brabante“ vgl. das oben angeführte Zitat aus Cornazano, für „pas de breban“ Mſ. 9085 der Bibl. royale, Brüſſel.

und in den Miniaturen der burgundischen Meister des 15. Jahrhunderts immer wieder begegnet.

Die B. d. ist in allen romanischen Ländern nachzuweisen; sie ist nicht ein „ausschließlich französisch-niederländischer Tanz" gewesen. Auch in Spanien muß sie bestanden haben, wenn dort auch nur die Alta danza, ihr Gegenstück, belegt ist[1]; eine genaue Erforschung der spanischen Quellen würde sie wohl zutage fördern. Im übrigen weisen auffallend viele Namen verschiedener B. d. des Brüsseler Manuskripts 9085 auf die pyrenäische Halbinsel, wie „La portingaloise", „La basse danse du roy despaigne", „La navaroise", „Beaulte de castille", „Barcelonne". Umso reicher und bedeutsamer sind die Quellen für die B. d. in Italien, die uns eine genaue Kenntnis von dem Wesen dieses Tanzes vermitteln[2]:

Modena, Bibl. Palatina, Cod. VII A 82; veröffentlicht von Messori Roncaglia: „Della Virtute et Arte del Danzare , . .", Modena 1885.

Florenz, Bibl. Naz. Cod. Magliabechiano, Classe XIX, 9, 88; „Ghuglielmi hebrei Pisauriensis de Praticha, seu arte tripudij, vulghare opusculum", veröffentlicht von Zambrini in „Scelta di curiosità letterarie", dispensa 131, Bologna 1873.

Siena, Cod. L. V. 29; „Liber ballorum domini Dominici Ferrarensis", veröffentlicht von Mazzi in „La Bibliofilia" 16, S. 185 ff.

Paris, Bibl. Nat. fonds ital. 972: De la arte di ballare et danzare di Domenico da Piacenza.

Paris, Bibl. Nat. fonds ital. 973: Guilelmi Hebraei pisaurensis de pratica, seu arte tripudii vulgare opusculum.

Foligno, Bibl. del Seminario Vescovile, Cod. B, V, 14; veröffentlicht von Pulignani: „Otto basse danze di M. Guglielmo da Pesaro et di M. Domenico da Ferrara", Foligno 1887.

Rom, Bibl. vat. Cod. capponiano 203; veröffentlicht von Mazzi: „Il libro dell arte del danzare di Cornazano" in „La Bibliofilia" 17, S. 1 ff.

Das Vorkommen der B. d. auf französischem Boden wird durch das Brüsseler Manuskript bezeugt, das als umfangreichste und daher wichtigste Quelle den Mittelpunkt des nun folgenden Teils dieser Studie bilden wird.

II.

Zu den Kostbarkeiten, die von der Pracht des burgundischen Hoflebens und von seiner blühenden musikalischen Kultur beredtes Zeugnis ablegen, gehört die berühmte und kunstvoll ausgeführte Handschrift, die unter dem Namen „Die Basses danses der Margarete von Österreich" in der Musikhistorie bekannt geworden ist. Sie ist in einer faksimile-ähnlichen Neuausgabe von E. Closson[3] veröffentlicht worden und hat zu jener Kontroverse zwischen Riemann und Closson geführt[4], zu der vor einiger Zeit Blume[5] noch einmal das Wort ergriffen hat. Wenn keiner der genannten Forscher bisher zu einem befriedigenden Ergebnis gelangt ist, so lag dies wohl an

[1] S. das Zitat aus Cornazano.

[2] Die Quellen müßten auf etwaige Konkordanz hin zum Teil noch untersucht werden.

[3] Closson, Le manuscrit dit des Basses danses, Bruxelles 1912.

[4] Siehe SIMG XIV, S. 349 ff. u. 567 ff.

[5] Blume, Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert, Leipzig 1925; besonders S. 37 ff.

der musikalisch-technischen Unzugänglichkeit[1] und vor allem an der Singularität dieses Objekts.

Betreffs der Beschreibung des Manuskripts sei auf das Vorwort der Closson-schen Publikation, betreffs der melodischen Struktur der B. d. auf die Schrift Blumes verwiesen. Uns beschäftigt hier in erster Linie der Ursprung dieser Tanzmelodien und ihre musikalische Praxis.

1. Der Ursprung der Basses danses

Bei der Durchsicht der Handschrift fällt auf, daß alle Tänze bestimmte Namen tragen, die in vielen Fällen auf Anfänge von Chansons jener Zeit hindeuten[2]. Als erster vermochte Gurlitt[3] einige dieser B. d. mit Chansontenören zu identifizieren und erbrachte damit den Beweis, daß es sich hier nicht um selbständige, also frei erfundene Melodien, sondern um bereits vorhandene Cantus firmi handelt. Er konnte dies feststellen für „Triste plaisir", „Une fois avant que mourir" und „Sans faire de vous departie". Die von ihm noch angeführte Chanson „Mon doulx espoir" von Binchois[4] hat unseres Erachtens mit der B. d. „Le doulx espoir" keinen Zusammenhang. Seine Identifizierung der B. d. „La doulce amour" mit der Chanson „Ma doulce amour"[5] ist nicht nachprüfbar; ihr im thematischen Katalog der Oxforder Handschrift[6] angegebenes Kopfmotiv stimmt jedenfalls nicht mit dem der B. d. überein[7]. — Nach Gurlitt deckte Van den Borren[8] unbestreitbare Beziehungen zwischen „La portingaloise" und der Chanson „Portugaler" von Dufay auf. Wenigstens im Kopfmotiv ist die Verwandtschaft klar zu erkennen. Hier treten, im Gegensatz zu den vorigen Beispielen, hauptsächlich zum Chansondiskant Parallelen auf.

In Ergänzung dieser Feststellungen lassen sich noch zu folgenden Tänzen die Quellen eruieren. In der B. d. „La belle" erkennt man die Tenorweise von „O rosa bella" des ersten Anonymus in den Trienter Codices (1. Auswahl) wieder[9]. Hier ist die Übereinstimmung zwar nicht so eklatant wie etwa die bei „Triste plaisir", doch ist sie immerhin deutlich genug. Andere Vertonungen dieser Ballata (Text von L. Giustiniani), so die von Dunstable und Ciconia, haben mit der B. d. nur wenig Gemeinsames. Die Musik dieser B. d. verwendet nur den Tenor der Ballatenripresa;

---

[1] Handelt es sich doch um ein Werk, das in der Hauptsache als eine Tanzschule betrachtet werden muß.

[2] Dies hat Closson schon erkannt, ohne es jedoch belegen zu können. S. Vorrede der Ausgabe S. 47.

[3] Gurlitt, „Burgundische Chanson und deutsche Liedkunst" in „Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel", Leipzig 1925, S. 159ff.

[4] Rom: Bibl. vat. Urb. lat. 1411, Nr. 18.

[5] Oxford, Bodl. Can. Misc. 213, fo. 123v.

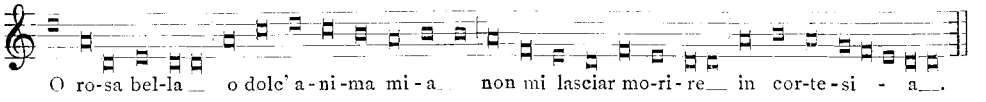
[6] In Stainer, Dufay and his Contemporaries, London 1898, S. 203.

[7] Trotz widersprechender Anzeichen (etwa die ausgeprägte Oberstimmenmelodik) darf man nicht den textierten Diskant als Hauptstimme des Satzes betrachten; diese Rolle hat der Tenor inne, der — ursprünglich eine Vokalmelodie — hier instrumentale Funktion erhält. Dies ist für die Konzeption jener Musik von Bedeutung: der C. f., einmal seines vokalen Charakters entkleidet, dient dem französisch-niederländischen Komponisten lediglich als Melodiegerippe, während im deutschen Lied jener Zeit Melodie und Text untrennbar sind. Daraus erklärt sich wohl auch die Singbarkeit der deutschen Liedtenores gegenüber den französischen.

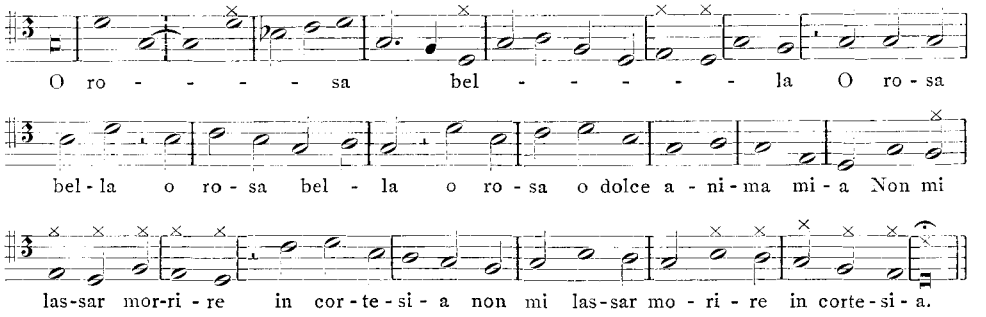
[8] Van den Borren, Guillaume Dufay, Brüssel 1926, S. 301f.

[9] In DTÖ 7, S. 224.

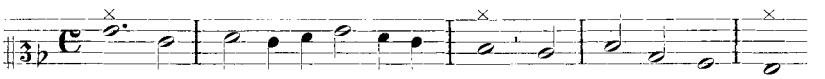
und dies ist um so charakteristischer, als wir wissen, daß gerade die Ripresa der eigentliche Tanzteil der Ballata war. Überaus bezeichnend ist, daß sich der Text der Ballata ohne jede Schwierigkeit (bis auf den Schluß des vierten Melodiegliedes) der B. d. unterlegen läßt.



Die Verdopplung der Schlußnote braucht nicht wunderzunehmen: sie ist notwendig; hierüber wird später noch ausführlicher gehandelt werden. — Wenn man nun den Tenor der anonymen „O rosa bella"-Komposition mit der B. d. vergleicht, so ersieht man ohne weiteres seine Beziehungen zu ihrem ersten, dritten und vierten Melodiegliede.



(Die übereinstimmenden Melodietöne sind mit einem Kreuz gekennzeichnet.) Die Eingangsoktave kommt auch bei Dunstable und Ciconia vor und erscheint so als typisch. Bei Dunstable[1] lautet sie:



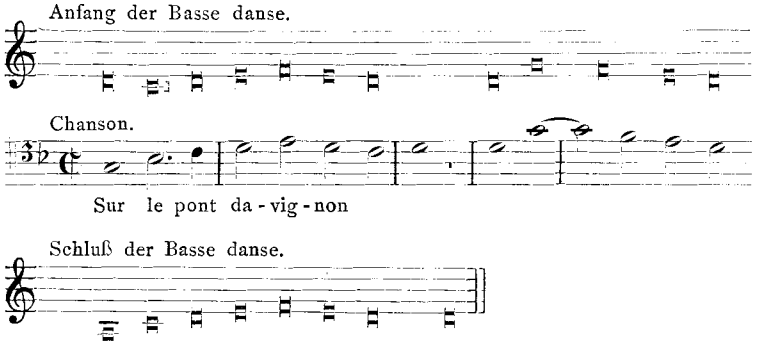
Bei diesem Vergleich muß das Hauptgewicht auf die Tatsache gelegt werden, daß sich der „O rosa bella"-Text[2] mühelos der B. d. unterlegen läßt. Dieser Fall steht nicht vereinzelt da: der Text der Chanson „Tristre plaisir" von Binchois paßt sich der B. d.-Weise vollkommen an, die Zahl der Textsilben ist gleich der der B. d.-Noten. Bei genauerer Untersuchung würde man zweifellos analoge Fälle finden. Dieses höchst merkwürdige Phänomen spricht dafür, daß es sich bei den Basses danses um authentische (volkstümliche) Cantus firmi handelt. Hierdurch gewinnt unsere Quelle ungeheuer an Bedeutung: bietet sie uns doch größere Möglichkeiten zu einer Eruierung der originalen Chansonweisen als die schon für den mehrstimmigen Satz bearbeiteten Tenorstimmen der Chansons[3].

[1] In Tinctoris „Proportionale musices", III. liber, cap. IV und in den Trienter Codices, DTÖ 7, S. 229.

[2] Die „O rosa bella"-Weise ist im 15. Jahrhundert sehr verbreitet gewesen; sie wurde auch zu Lauden verwandt (s. D'Ancona, La poesia popolare italiana, Livorno 1878, S. 435). Unsere B. d. dürfte am ehesten von den bisher bekannten Bearbeitungen dieser Melodie für eine Laude in Frage kommen.

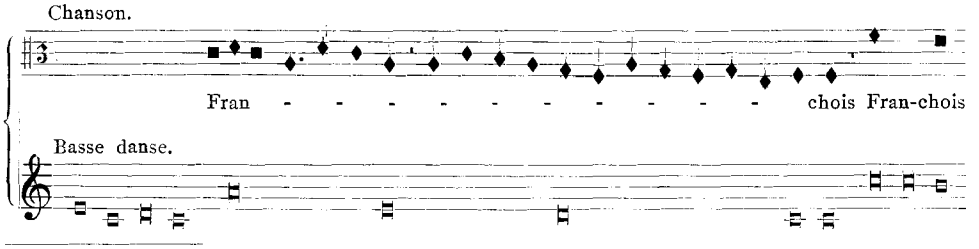
[3] Die bisher bekannten Sammlungen von Chanson-„Tenores" in Paris und Florenz haben sich als Tenorstimmen mehrstimmiger Chansons erwiesen.

Unter den B. d. figuriert eine mit dem Titel „Avvignon“, die zu dem Tenor der Chanson „Sur le pont davignon“ in Beziehung steht. Von letzterer sind uns zwei Fassungen bekannt: eine anonyme[1] und eine von Claudin[2]. Gleich die (identischen) Tenoranfänge beider Fassungen, bis auf die erste Note, die aber bei der Wiederholung am Schluß auch in Erscheinung tritt, zeigen starke Verwandtschaft mit dem Beginn der B. d. Der Grund für die mangelnde Übereinstimmung der übrigen Melodieglieder ist wohl in dem großen zeitlichen Unterschied der „Bearbeitungen“ (etwa 50 Jahre) zu suchen.



Zwischen der B. d. „Filles a marier“ und der gleichnamigen Chanson von Binchois[3] besteht nur ein sehr lockerer Zusammenhang in einigen melodischen Floskeln. — Ähnlicher Natur sind auch die Beziehungen von „La basse danse du roy despaigne“ zum „Tenore del Re di spagna“. Man darf wohl für beide Tänze die gleiche Vorlage annehmen, denn um einen Zufall dürfte es sich dabei umsoweniger handeln, als der „Tenore del Re di spagna“ von Cornazano für eine B. d. besonders geeignet befunden wurde[4].

Die Beziehungen zwischen der B. d. „La franchoise“ und der Oberstimme der Chanson „Franchois fut noble prins“[5] von Magister Egidius sind unverkennbar:



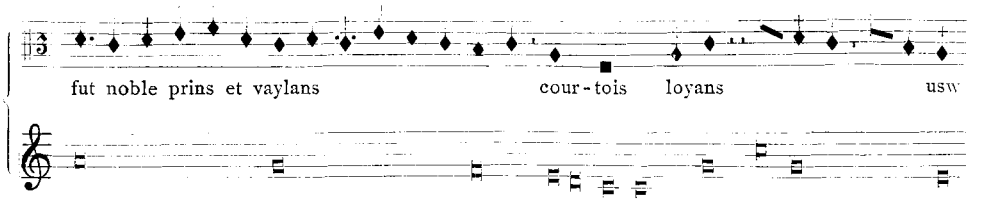
[1] In Petruccis „Canti C cento cinquanta“, fo. 62.

[2] Im handschriftlichen Anhang zu sechs Attaingnant-Sammlungen der Bibl. Mazarine, Paris, unter der Signatur 39345 A. Diese Drucke sind Eitner unbekannt geblieben, sie stammen aus den Jahren 1535—36.

[3] Rom, Bibl. vat. Urb. lat. 1411, fo. 13v—14r. Die Komposition ist auch deswegen interessant, weil sie notationstechnisch ein untrüglicher Beweis ist für die instrumentale Ausführung der beiden Unterstimmen: sie haben nämlich statt der letzten Melodiephrase ein Wiederholungszeichen, während die beiden Oberstimmen bei gleichbleibender Musik aber mit neuem Text ausgeschrieben sind.

[4] Vgl. das Notenbeispiel weiter unten.

[5] Bibl. Modena, L 568, fo. 12r.



man kann die B. d. als rohe Nachzeichnung der Chanſonmelodie auffaſſen, oder umgekehrt die Chanſonweiſe gleichſam als eine Kolorierung der B. d. Zweifellos haben wir es in beiden Stücken mit einem gemeinſamen Melodiekern zu tun.

Für andere B. d. iſt der Quellennachweis bisher noch nicht gelungen; die Ähnlichkeit, wie ſie etwa bei „Mamour" mit der Chanſon „M'amour vous ai donnée"[1] vorliegt, iſt nicht überzeugend genug. Erwähnt ſei, daß bei verſchiedenen B. d. die Vergleichungen noch ausſtehen, z. B. bei „Le mois de may" mit zahlreichen gleichnamigen Chanſonſätzen, bei „La verdelete" mit einer Chanſon von Verdelet[2], bei „La margarite"[3], „Passe rose"[4], „Maistresse"[5]. „La rochelle"[6] mit den entſprechenden Chanſons[7].

2. Die muſikaliſche Praxis der Basses danses

Bei allgemeiner Vergleichung von Chanſon-C. f. und B. d. iſt augenfällig, daß die meiſten C. f. in Semibreven, die B. d. hingegen in Breven notiert ſind, welche Verdopplung in dem inneren Charakter dieſer mehr gemeſſenen und getragenen Tänze ihren Grund hat[8]. Sie wird von Cornazano ausdrücklich verlangt; zur Erklärung der muſikaliſchen Beiſpiele ſeines Traktats ſagt er: „che ogni tenore si può fare a quatro mesure. Delle quali, a bon sonatori, la prima è il suo naturale a tre botte per nota et questa, a gli Taliani, si dança il saltarello. Siconda in quaternaria, mettendo quatro botte per nota; e questa in dançare è più usata da' Todeschi. Terza, la cacciata, che è misura di piva; alcuni la chiamano figliola de la quaternaria, perchè per nota van pur tante botte; ma si dan più preste pella mitate. Quarta è la Bassadança misura imperiale, dove ogni nota si ra-

[1] Paris, B. N. fonds fr. 12744; publiziert von G. Paris und Gevaert als Chansons du XVe siècle in Soc. des anciens textes français I, Nr. 110.

[2] In Noelz nouveaulx composez nouvellement sur le chant de plusieurs chansons (ohne Druckort und Druckjahr, wohl aus dem beginnenden 16. Jahrhundert; Exemplar in Paris, B. N. Rés. Ye 2684) wird die Chanſon „Helas ie l'ay perdue celle que i'aimois" als „chanson de verdelet" bezeichnet. Sollte es ſich hierbei um den Muſiker Verdelet handeln, von dem uns Martin le Franc in „Le champion des dames" begeiſtert berichtet? Um 1420 war ein gewiſſer Joh. Boiſſard, gen. Verdelet, König der Spielleute (ſ. Schletterer, a. a. O. S. 24).

[3] Die Chanſon „Margarite fleur de valeur" hat nichts mit der B. d. gemein (Wolf, Geſchichte der Menſuralnotation III, S. 91).

[4] „Passerose de biauté" (Paris, B. N. fonds ital. 568) und „Passerose flours excellente" (Wolf, a. a. O. S. 75) weiſen keine Übereinſtimmung mit der B. d. auf.

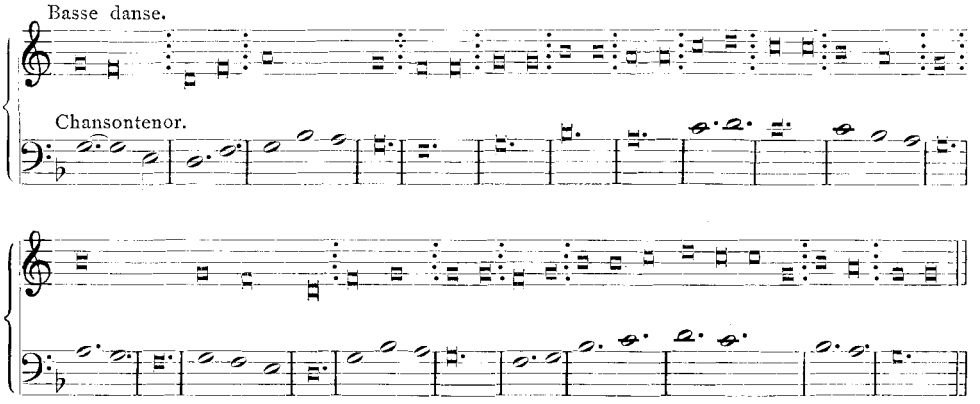
[5] Die Chanſon Ockeghems „Ma maistresse" (Ockeghems Werke I) ſteht in keiner Beziehung zur B. d.

[6] Die „Chansons de la rochelle" waren im 15. und 16. Jahrhundert ſehr beliebt.

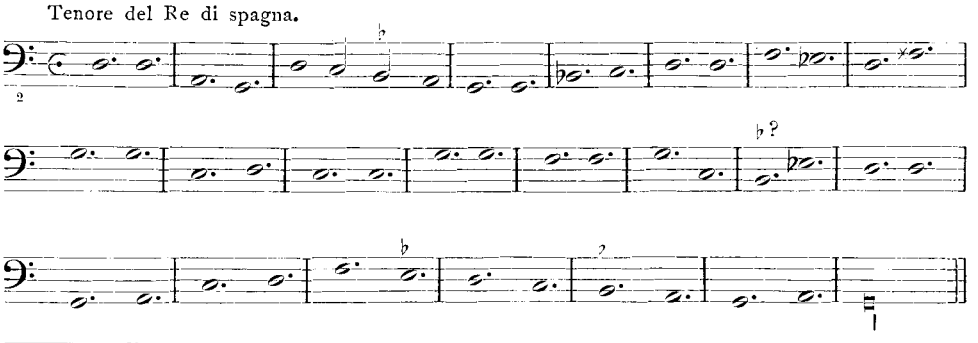
[7] Herr Prof. Dr. Wolf, dem ich die Anregung zu dieſer Arbeit verdanke, ſtellte mir in liebenswürdiger Weiſe ſeine Abſchriften für dieſe Vergleiche zur Verfügung.

[8] Die Annahme einer choralen Niederſchrift (vertreten von Blume, a. a. O. S. 37 f., u. a.) muß daher entſchieden als verfehlt angeſehen werden.

doppia et le tre valgono sei, et le sei dodeci". Am klarsten wird dies sichtbar bei der Konfrontierung der B. d. „Triste plaisir" mit dem Tenor der gleichnamigen Chanson von Binchois. Die vorkommenden rhythmischen und melodischen Diskrepanzen werden selbstverständlich, wenn man bedenkt, daß es sich bei der Chanson um eine Bearbeitung eines vorhandenen C. f. handelt. Die Vergleichung von Anfang, Schluß und den Takten 5—10 des Tenor mit den entsprechenden Stellen der B. d. ist besonders instruktiv. Hierdurch erst findet die Annahme Blumes[1], daß die isolierte Wiederholung eines Tones innerhalb der B. d. als Abschluß einer Melodiephrase zu gelten habe, ihre wissenschaftliche Erklärung; denn meist wird dieser Abschluß in der Chanson durch eine Brevis gekennzeichnet — woraus in der B. d. notwendig zwei Breven werden.



Die oben angeführte Stelle aus Cornazano gibt noch zu folgenden Erwägungen Anlaß: die sogen. „tenori" sind nicht nur für die B. d., sondern gleichermaßen auch für den Saltarello, die Quaternaria und die Piva anwendbar; diese Tänze unterscheiden sich musikalisch nur in der Mensur voneinander. Man kann also keineswegs von einer eigentlichen B. d.-Form, sondern — wenn überhaupt — nur von einer Form dieser Gruppe von Tänzen sprechen.



[1] Blume a. a. O., S. 52 und Musikbeispiele, S. 16/17.

[2] Im Ms. (Faksimile in La Bibliofilia, 17, S. 29) befindet sich der 𝄢-Schlüssel auf der zweituntersten Linie (wohl irrtümlich).

Cornazanos musikalische Beispiele ergeben nun das gleiche Bild wie seine theoretischen Ausführungen: die „tenori", deren Notierung „il suo naturale" wiedergeben, d. h. die Form des Saltarello, weisen die Taktvorzeichnung ⊙ auf (Tempus imperfectum cum prolatione maiori): 𝅝. 𝅝. = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥. Die vorgeschriebene Wertvergrößerung ergibt für die B. d. (Tempus perfectum cum prolatione minori): 𝅜· 𝅜· = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥. Die Breven der Brüsseler B. d. müssen daher als perfekte gewertet werden. Damit erhalten wir also für die „choraliter notierten" B. d. die gleiche Mensur wie für die mensurierten, z. B. in „La danse de cleves" oder „La franchoise nouvelle".

Obgleich nun die Frage des Zeitmaßes sowohl theoretisch begründet als auch praktisch geklärt ist, so bietet doch die Lesung dieses Tanzes noch Schwierigkeiten genug. Vor allem scheint die Breite der Rhythmen, die sich auf den ersten Blick ergibt, jenseits aller Tanzmöglichkeiten zu liegen. Man muß sich daher zunächst — so lange nicht weitere Quellen Aufschluß bieten — mit Hypothesen begnügen.

Johannes Wolf hat in seiner Kritik der Publikation des Brüsseler Manuskripts[1] die Meinung geäußert, daß diese Melodien durch Diminution rhythmisch wie melodisch belebt worden seien, eine Annahme, die viel für sich hat. Diese Diminutionspraxis wird bekanntlich von Praetorius in Tänzen des 17. Jahrhunderts angewendet[2]. Die Technik als solche ist dem 15. Jahrhundert ja vertraut gewesen, und so wäre es sehr plausibel, daß man sich bei der B. d. dieses Mittels, das in der Instrumentalmusik jeder Epoche zu finden ist, bedient hätte. Für die Diminution spricht auch die Verwendung des „strumento citarizante"[3]; hierbei kann es sich wohl nur um Laute oder Harfe handeln, Instrumente, bei denen man mit Intabulierung und also mit Diminution zu rechnen hat.

Während nun die im Brüsseler Manuskript erhaltenen B. d. sämtlich einstimmig sind, tritt uns aus den literarischen Quellen, sowie aus den Abbildungen dieser Tanz auch als mehrstimmige Kompositionsart entgegen: heißt es doch in einem Zitat bei La Curne[4]: „Les dictz menestriers alors commencerent a jouer de la basse dance"; oder bei Nicole de la Chesnaye: „les instrumens ... pourront iouer une basse dance assez briefve". Sprechender noch als diese literarischen Zeugnisse sind die Bildbelege[5]. — Auch die Italiener müssen eine mehrstimmige B. d. gekannt haben; Cornazano sagt ausdrücklich: „Seghino tenori da basse danze". Schon in der Anwendung des Wortes „Tenor" ist ein Hinweis auf mehrstimmige Ausführung gegeben[6]. Da aber außer dem Tenor bei Cornazano sowie im Brüsseler Manuskript keine anderen Stimmen aufgezeichnet sind, so wird man sich solche als hinzuimprovisiert denken müssen[7]. Dies braucht an sich nicht verwunderlich zu erscheinen, denn

[1] In „Die Musik" 45, S. 296.

[2] Michael Praetorius' „Terpsichore", Wolfenbüttel 1612.

[3] In „Ghuglielmi hebrei Pisaurensis ... Opusculum", Capitulum De Misura, s. Zambrini, a. a. O., S. 13.

[4] La Curne de Sainte Palaye a. a. O., Schlagwort „dance" (IV, S. 460).

[5] Die B. d. wird dort von drei Instrumentisten gespielt; vgl. dazu die Ausführungen weiter oben.

[6] Bemerkenswert ist, daß die B. d. fast ausschließlich in tiefer Lage notiert wurden.

[7] Wir hoffen umso eher, daß Otto Johannes Gombosi unsere Untersuchung als „lohnend" und die „Frage der Beteiligung der Instrumente und des improvisatorischen Instrumentalspiels" für

die Kunst des „super librum canere" war ja noch in Blüte[1]. Unsere Annahme wird auch durch die Ausführungen des Ghuglielmus Pisaurienſis[2] bestätigt; er sagt: „sicchè alcuno volendo comporre bassa danza, com'è detto, bisogna che prima abbia buona fantasia a trovare il tinore colle parti bene misurate". Damit dürfte jeder Zweifel an der Existenz der mehrstimmigen B. d. behoben sein. Es ist also wohl erwiesen, daß man die B. d. entweder durch Diminution oder aber durch improvisierte Zusatzstimmen rhythmisch belebt hat.

Beide Praktiken erfahren nun im 16. Jahrhundert ihre volle Ausbildung. Auch jetzt werden noch Chansons zur B. d. benutzt. Beim Vergleich der einstimmigen B. d. „Jouyssance vous donneray" von Arbeau-Thoinot mit der sehr verbreiteten gleichnamigen Chanson[3] tritt die Diminution klar hervor: es finden sich kleine Tonumspielungen; anstatt der Minima wird die Semiminima für den rhythmischen Fortschritt bestimmend. Wesentlich ist vor allen Dingen, daß die Chansonmelodie nicht ihren normalen Ablauf nimmt, sondern daß sie stückweise wiederholt wird. Dadurch ergibt sich das von Thoinot verlangte, „B. d. régulière" genannte Schema (32 + 16 + 32 Takte), das sich im ganzen 16. Jahrhundert als die eigentliche B. d.-Form verfolgen läßt. Schon in den „Dix-huit Basses Danses" (1529, Attaingnant) und in den „Neuf Basses Danses" (1530, Attaingnant) kann man sie finden. Hier haben wir eine typisch musikalische Form vor uns: die dreiteilige Liedform. Wenn sie auch nicht in allen B. d. so ausgebildet ist, wie Thoinot es fordert, so entspricht die Taktgruppierung doch jeweils seiner Vorschrift.

Auch in den B. d. des 16. Jahrhunderts ist die Umformung der Chansonvorlage augenscheinlich: vor allem fällt die streng rhythmische Gliederung der sonst oft freien Chansonmelodie auf. Ein durch das Kopfmotiv angegebener Rhythmus wird der Periodizität halber im Verlauf der B. d. wiederholt; so preßt man die Chanson öfters derart in ein Formschema, daß ein Vergleich zwischen ihr und dem Tanz kaum mehr möglich ist. Die zur B. d. erforderlichen Wiederholungen, die nicht, wie bei manchen liedförmigen Chansons textbedingt sind, tragen dazu bei, die Beziehungen zwischen B. d. und Chanson zu verwischen. Ein interessantes Beispiel für die Periodisierung zweier in der Chansonvorlage wesentlich verschiedener Melodieglieder bietet die B. d. „Par fin despit"[4]: während in der Chanson die Melodie ruhig dahinfließt, mit ständig

gelöst ansehen wird, als seinem Aufsatz „Bemerkungen zur ‚L'homme armé'-Frage" (ZfM X, 609) freundschaftliche Besprechungen über dies Problem vorausgegangen und ihm die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit bekannt gewesen sind.

[1] Überhaupt ist der Musik jener Zeit ein vorwiegend improvisatorischer Charakter eigen, der in ihrem Wesen tief verwurzelt ist. Es braucht hier nicht betont zu werden, daß die Improvisation als ein integrierender Bestandteil der gesamten exotischen (Tanz-)Musik angesehen werden muß. Dem Abendlande ist diese Kunst erst in jüngster Zeit verloren gegangen, etwa seit dem Beginn des vergangenen Jahrhunderts: die Konzertkadenz stellt bekanntlich einen letzten Rest dieser alten Praxis dar.

[2] „Ghuglielmi . . ." a. a. O., Capitulum Del Comporre Le Basse Danze; s. Zambrini, a. a. O. S. 30.

[3] Thoinot-Arbeau, Orchésographie, 1588. Die Chanson wurde bearbeitet von Claudin, Gardane, Willaert u. a.

[4] Die B. d. in Livres de danseries von Cl. Gervaise, hrsg. von Expert in Maîtres musiciens de la renaissance française. Zum Vergleich lag eine anonyme Chanson aus „Trente chansons" (Attaingnant, etwa 1529) vor. Die Lösung Experts in dreiteiligem Takt entbehrt der Begründung. Die taktischen Verschiebungen (Synkopen) sind schon in der Chanson zu finden, die übrigens auch im C-Takt aufgezeichnet ist.

wechselnder Rhythmik, wird in der B. d. die Melodie durch imitierende Wiederholung des Kopfmotivrhythmus' periodisiert. Allgemein kann man beobachten, daß die Tendenz zu rhythmischer Periodik umso stärker wird, je mehr es auf das Jahr 1600 zugeht, um zu jenem Zeitpunkt in den Airs de Cour zu gipfeln[1]. Mit der B. d. bilden sich gleichzeitig bestimmte Tanztypen heraus, die — formal von der Chansonvorlage unabhängig geworden — im Verlauf des 16. Jahrhunderts ihrerseits auf die Chansons Einfluß gewinnen sollten. Letztere erhalten dann vielfach sogar Tanznamen wie Pavanes d'Espaigne, Branles de Poictou, Voltes de Provences, Basses Gaillardes u. a. mehr[2]. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die Ausführungen Claude Micards in der Vorrede seiner einstimmigen Chansonsammlung[3]: „J'ay voulu ne mettre les raisons qui mont induit, et persuadé à rediger par escript ces presentes chansons, d'autant de sortes qu'il en est peu venir à ma congnoissance depuis deux ou trois ans en ça de belles, et meritables d'estre mises et redigées par escript en forme de voix de ville. Et moins dire et declarer pour ceste foy les diferences qu'il y a des uns aux autres desdites voix de ville: assavoir de la pavane double, à la simple, et de la commune à la rondoyante et à l'heroique et de la gaillarde semblablement double commune, rondoyante, moyenne et heroique; du bransle gay, du bransle simple, du bransle rondoyant du tourdion: et finablement de tant d'autres choses que l'on dance et que l'on chante ordinairement par les villes"[4].

Zusammenfassend möchten wir bemerken, daß sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts die Tänze zu typischen Musikformen entwickelten. Die B. d. des 15. Jahrhunderts hingegen stellte noch keine selbständige musikalische Erscheinung dar; sie entlehnte ihre Melodien jenen einfachen, volkstümlichen Liedweisen, die zugleich den kunstmäßigen Chansons als Vorlage gedient haben. Daher ist ihre eigentliche musikhistorische Bedeutung die einer Quelle für die uns sonst verlorengegangenen ursprünglichen Chansonweisen. Alles spricht dafür, daß das vorliegende B. d.-Material jener Zeit uns diese in der Urform überliefert — im Gegensatz zu den zeitgenössischen Chansons und ebenso im Gegensatz zu den diminuierten oder mehrstimmigen B. d. des 16. Jahrhunderts, die zwar immer noch auf Chansonweisen zurückgehen, aber eigene Form und eigenen Charakter gewonnen haben.

[1] Schon in den Tänzen aus den 50er Jahren (Gervaise, 1547—57; Susato, 1551; Bendusi, 1553; Jean d'Estrée, 1559) läßt sich jene Schematisierung des Rhythmus' beobachten.

[2] Zuerst in den 70er Jahren (Le recueil des chansons, Paris 1572).

[3] „Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de villes . . .", Paris 1588 (Bibl. Versailles).

[4] Die Vorrede stammt aus dem Jahre 1575.

Über die Möglichkeit eines allgemeinen latenten absoluten Tonbewußtseins[1]

Von

Heinrich Hein, Hamburg-Altona

Bei der physiologischen Beschaffenheit des inneren Ohres ist es eigentlich sehr sonderbar, daß das absolute Tonbewußtsein nicht allgemein, sondern im Gegenteil sogar verhältnismäßig selten ist. Seiner anatomischen Beschaffenheit nach scheint das innere Ohr ein Resonanzapparat zu sein, der für so viele verschiedene Schwingungsverhältnisse im hörbaren Bereich der Schallwellen Einzelresonatoren besitzt, daß sogar die Unterscheidung geringer Tonhöhenunterschiede viel schärfer möglich sein sollte, als sie tatsächlich ist. Würde jeder resonierenden Faser in der Schnecke ein Aufnahmeorgan im Gehirn entsprechen, so müßte ein äußerst feines absolutes Gehör zu erwarten sein. Da aber von vornherein nicht geschlossen werden darf, daß jeder Faser in der Schnecke etwa auch ein Ganglienelement im Gehirn zugeordnet ist, so beweist der analytische Charakter des Aufnahmeorgans noch nichts Entscheidendes für das Bestehen eines allgemeinen latenten absoluten Tonbewußtseins. Es könnte mit den von der Schnecke kommenden voneinander verschiedenen Nervenerregungen im Gehirn noch etwas ähnliches geschehen, wie mit den durch Hornhaut und Linse kommenden verschiedenen Wellenarten des Lichtes auf der Netzhaut. Jede Lichtart hat dort unseres Wissens auf drei verschiedene lichtempfindliche Stoffe zersetzend einzuwirken. Die Summe der Zersetzungen ergibt ein Maß für die Helligkeit, das Verhältnis der Zersetzungen wird als Farbe empfunden. Eine solche Möglichkeit bestände auch für die von der Schnecke zum Gehirn gelangenden Schallerregungen. Dabei könnte auch die Feinheit der Aufnahme mittels der Schnecke im Gehirn ähnlich verwischt werden, wie die Feinheit einer Originalphotographie bei der Wiedergabe mittels Raster beeinträchtigt wird. Gegen solche Möglichkeit spricht aber die Tatsache, daß es eben ein absolutes Tonbewußtsein gibt. Immerhin bleibt nicht ausgeschlossen, daß das physiologische Organ des inneren Ohres feiner konstruiert wäre als das Organ im Gehirn, aus dem einfachen praktischen Grunde, eine kontinuierliche Tonempfindung bei Änderung der Tonhöhe zu gewährleisten. Sind vielleicht zehn oder zwanzig Fasern mit einem einzigen Punkt im Gehirn gekoppelt, so geschähe das darum, daß, wenn eine Faser auf die wenig geänderte Schwingung nicht mehr anspricht, schon kazwischen eine andere die Resonanz übernimmt. Es kann dann also inzwischen keine Lücke, das heißt ein Nichthören, eine Taubheit für zahlreiche Schallschwingungen eintreten.

Zu dem Gedanken, daß es ein latentes absolutes Tonbewußtsein geben könnte, kam ich durch Erfahrungen an mir selbst. Beim Hören eines mir bis dahin fremden Tones, etwa des Tuten eines Dampfers, einer Glocke habe ich stets die Empfindung einer ganz genau bestimmten Tonhöhe, nur daß mir die Fähigkeit abgeht, sie in Noten anzugeben. Dieselbe Empfindung ist mir spontan von anderen Personen angegeben

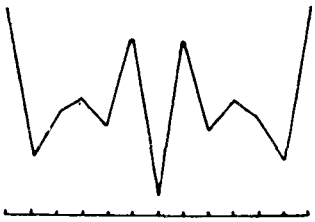
[1] Dieser Aufsatz war ursprünglich als Beitrag zur Johannes Wolf-Festschrift gedacht. Wegen zu später Anmeldung konnte er keine Aufnahme mehr finden.

worden. Dazu kommt, worauf Prof. G. Anschütz, Universität Hamburg, schon lange hingewiesen und es durch Versuche bestätigt hat, daß Personen ohne absolutes Tonbewußtsein dennoch die Tonart ihnen bekannter Melodien mit ziemlicher Genauigkeit zu treffen vermögen, entweder im Singen oder im Pfeifen und zwar ohne jede Hilfe mittels eines abgestimmten Instruments. Ich selbst besitze auch diese Fähigkeit. Ohne zugrundeliegendes absolutes Tonbewußtsein erscheint mir diese Art eines komplexen Tonbewußtseins nicht erklärlich.

Einen ferneren Beweis für ein latentes Tonbewußtsein sehe ich in der Möglichkeit, das absolute Tonbewußtsein durch Übung in gewissem Grade auch dort entwickeln zu können, wo es nicht von Natur aus vorhanden ist.

Ein weiterer Beweis eigentümlicher Art ergibt sich mir jedoch aus Untersuchungen synoptischer Erscheinungen (Farbenhören). Im Archiv für die gesamte Psychologie, 1925, S. 153—218 beschäftigt sich G. Anschütz ausführlich mit dem Fall analytischer Synopsie des Herrn Dörken, bei dem sich jedem Ton der temperierten chromatischen Tonskala durch alle 85 Töne des Flügels ein Photisma (innerliche Lichterscheinung) zuordnet, sowohl, wenn er den Ton objektiv geboten erhält, als auch, wenn er ihn sich nur vorstellt. Sowohl Ton als Photisma besitzen die verschiedensten bezeichnenden Eigenschaften, z. B. ästhetischen Wert, Wärme, Schwere, Beweglichkeit, Helligkeit, spezifische Farbe usw. Zu jedem Ton von bestimmter absoluter Höhe gehört ein bestimmtes Photisma und ein ganz bestimmter Grad der anderen Eigenschaften. Der Komplex von Eigenschaften, der zu einem und demselben Ton gehört, ist absolut unveränderlich und von denjenigen Komplexen, die anderen Tönen zukommen, immer in gleicher Art verschieden. Werden die Töne nun nach dem jeweiligen Grade der Ausprägung irgend einer Eigenschaft geordnet, so ergeben sich für jede Eigenschaft charakteristische Rangfolgen. Es zeigt sich dabei, daß sämtliche Rangfolgen sich im Abstand einer Oktave wiederholen. Innerhalb dieses Bereichs kann nun wiederum Periodizität oder Umkehr oder Symmetrie nach der Halboktave herrschen oder auch eine unperiodische und unsymmetrische Gradfolge auftreten. Die schon von Anschütz ausführlich geschilderte Gesetzmäßigkeit der Rangfolgen hat dann von mir ihre mathematische Auflösung gefunden, worüber ich auf dem ersten Kongreß für Farbe-Ton-Forschung im März 1927 in der Universität Hamburg vorgetragen habe. Es ergab sich, daß je 12 aufeinander folgende Stellen der chromatischen temperierten Tonfolge ein in sich ringförmig geschlossenes System von 12 Elementen bilden. Jede an einem Einzelton oder seinem Photisma wahrnehmbare Eigenschaft ist ihrem Grade nach nicht durch das Einzelelement, das an dieser Stelle des Systems steht, sondern erst durch die Gesamtwirkung aller oder mehrerer Elemente des geschlossenen Systems bestimmt. Dabei wird das „Gewicht" des Elements, mit dem es jeweils wirkt, proportional seinem Abstand von dem Anfangspunkt des Systems genommen, denn trotz seiner ringförmigen Schließung besitzt es stets einen solchen Anfangspunkt. Dieser fällt nur in einigen Fällen mit den Tönen C oder A zusammen. Wird das Gewicht des Elements aus seinem Abstand vom festen Anfangspunkt des Systems aus bestimmt, so hängt seine Wirkung an irgendeiner betrachteten Stelle des Systems zweitens noch von seinem Abstand von diesem Punkt ab. Seine Wirkung ist also proportional dem Produkt aus dem Gewicht oder dem festen Abstand mal dem veränderlichen zweiten Abstand. Beginnt etwa das System mit C, so sind die Gewichte

von C = 1, Cis = 2, D = 3 usw. Wird die Wirkung in F betrachtet, so ist die Wirkung von F selbst, dessen Gewicht gleich 6 ist, gleich 6 mal 1, die von Fis auf die Stelle F gleich 7 mal 2, die von G gleich 8 mal 3 und so fort, bis alle 12 Elemente des geschlossenen Systems ihren Beitrag zur Gesamtwirkung gebracht haben. Die Abbildg. 1 zeigt ein Diagramm, bei dem die Gewichte der Elemente folgende waren: 1 2 3 4 5 6; 6 5 4 3 2 1, also symmetrisch verlaufend. Die „Hebelarme" waren nacheinander 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12. Vor der Wirkungsberechnung müssen diese Gewichte jedoch erst harmonisch umgestellt werden.

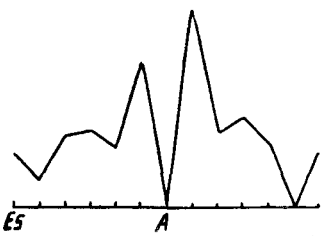


1. Berechnetes Diagramm

Zu diesem Diagramm ist das des ästhetischen Wertes der Photismen des Herrn Dörken gestellt (2), sowie das aus objektiven Beobachtungen vom Zeitablauf gewonnene Diagramm der mittleren Variation der Periodenlängen im Abklingen derselben Photismen (3). Die Übereinstimmung des Ganges der Diagramme dürfte beweisend genug sein, daß die beiden genannten Phänomene in erster Annäherung nach dem angegebenen Schema „berechnet" wurde.

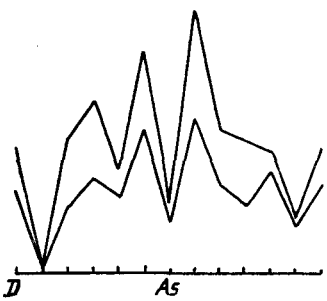
2. Diagramm der ästhetischen Werte der Photismen (Dörken)

Nun ergibt die Untersuchung des absoluten Tonbewußtseins eines anderen Tonkünstlers, des Herrn Schädtler, der keine Photismen hat, für die Anzahl der Fehler, die auf jeden Ton der chromatischen Oktave treffen, das Bild des nächsten Diagramms, 4. Wiederum dürfte die Übereinstimmung mit dem berechneten theoretischen Diagramm deutlich sein. Hier, wie dort bei 3 fällt allerdings auf, daß der eine Symmetriepunkt zu niedrig ist, also offenbar eine Ausnahmestellung im System einnimmt.



3. Mittlere Variationen der Periodenlängen in der Alteration (Farbenänderung) der Photismen (Dörken)

Dies letzte Diagramm bezieht sich auf die Häufigkeit der Fehler im absoluten Tonbewußtsein! Das bedeutet nichts anderes, als daß der Fehler eine feststehende Eigenschaft des betreffenden Tones ist. Die Fehlerhäufigkeit ist das Ergebnis einer Gesamtwirkung des ganzen Systems. Diese Gesamtwirkung kann nun aber nur dann richtig zur Geltung, zur Erscheinung kommen, wenn die Stelle, für die sie gilt, selbst richtig erkannt ist. Es folgt also das Paradoxon: damit ein Ton die ihm zustehende Anzahl von falschen Beurteilungen überhaupt erfahren kann, muß er stets richtig erkannt werden! Diese Tatsache ist derart eigentümlich, daß gebeten werden muß, sich den Gedankengang gründlich klar zu machen.



4. Fehlerzahl im absoluten Tonbewußtsein (Schädtler). Das untere Diagramm aus den ersten drei, das obere aus allen fünf Beobachtungsreihen gewonnen

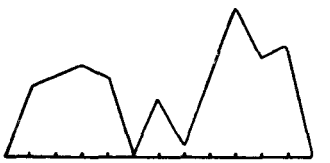
Für diese Behauptung liefert der Fall Schädtler selbst noch einen weiteren Beweis. Unter das Diagramm der Fehleranzahl, das aus sämtlichen fünf Beobachtungs-

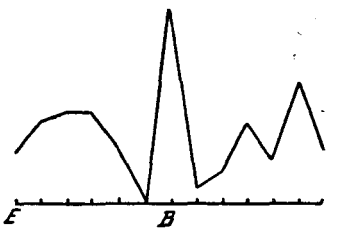
reihen abgeleitet wurde, ist dasjenige eingezeichnet, das aus den drei ersten Beobachtungsreihen fließt. Die Abweichung vom theoretischen Diagramm ist in der rechten Hälfte noch bedeutend. Es zeigt sich aber, daß die zwei folgenden Beobachtungsreihen gerade diese Lücke auszufüllen bestrebt sind. Gerade da, wo die Einsenkung an Stelle der Spitze steht, ist das Anwachsen des Fehlers prozentual am stärksten (116% gegen 75% links und 33% rechts). Als wenn eine latente Erinnerung bestanden habe, daß bei diesen Tönen die Gesetzmäßigkeit noch nicht genügend zur Geltung gekommen wäre.

Die Häufigkeit eines Fehlers ist ein Maß für seine Größe. Ein anderes ist die „Treffsicherheit". Diese wird durch die Anzahl von Halbtonintervallen angegeben, um die durchschnittlich vorbeigetroffen wird. Auch in diesem Falle entsteht dasselbe Bild, wie die Abbildung 5 erkennen läßt.

Der Fall Dörken bietet gerade hinsichtlich des absoluten Tonbewußtseins eine weitere Bestätigung. Bei Dörken kommt neben der Gewichtsbewertung der Elemente nach ihrem Abstand vom Nullpunkt des Systems noch eine andere Art Bewertung in vier Graden vor, die nach dem in der Anschützschen Abhandlung so genannten Charakter (a. a. O., S. 186 ff.). Die Gewichtsfolge ist dann: 4 3 2 1 1 2; 2 1 1 2 3 4. Diese wird harmonisch umgestellt zu 4 1 2 2 1 4; 2 3 1 1 3 2. Aus dieser Gewichtsfolge ergibt sich die nächste Wirkungskurve 6. Sie stimmt mit dem Gang der relativen Reaktionszeit, 7, im absoluten Gehör, d. i. der durchschnittlichen Zeitdauer, die ein Ton zu seiner Erkennung und Benennung braucht, deutlich genug überein. Die große Spitze im Dörkenschen Diagramm fällt gerade auf B. B aber hat eine ausgesprochene Ausnahmestellung auch in anderer Beziehung, so daß gerade diese Abweichung begründet erscheint. Ein längeres Zögern bei der Bestimmung deutet gerade so wie häufigere Falschbestimmung auf schlechtere Erkennbarkeit. Das „Unschlüssigkeitsdiagramm" steht also einem Fehlerdiagramm begrifflich nahe. Auch diese Unschlüssigkeit wäre demnach durch die Stellung des betreffenden Tones im ganzen System festgelegt. Auch sie kann sich nicht eher geltend machen, als der Ton richtig nach seiner Stellung in diesem System erkannt ist. Also auch der Unschlüssigkeit müßte eine absolut richtige Bestimmung des Tones vorhergehen. Auch diese Beobachtung aus dem Falle Dörken spricht also für ein latentes absolutes Tonbewußtsein, das auch dann noch richtig bestimmt, wenn das beobachtbare absolute Tonbewußtsein scheinbar versagt.

5. Mittlere Ungenauigkeit der Fehlbestimmungen im absoluten Tonbewußtsein (Schädtler)


6. Berechnetes Diagramm



7. Diagramm der relativen Reaktionszeiten im absoluten Tonbewußtsein (Dörken)

Es soll nicht behauptet werden, daß dies latente Tonbewußtsein mit völliger Sicherheit bestimmt. Nur soviel soll aus den vorliegenden Untersuchungen entnommen werden, daß es mindestens mit mehrfach größerer Sicherheit arbeitet, als das in Erscheinung tretende, so daß der Fehler, den dieses beobachtbare Tonbewußtsein

zeigt, sich zum allergrößten Teil als durch die Systemstellung bedingt ergibt, also gar nicht als Fehler im eigentlichen Sinne zu bezeichnen wäre. Die Möglichkeit, daß auch dies latente Tonbewußtsein sich irren kann, also wirkliche Fehler möglich seien, kann bestehen bleiben, aber diese echten Fehler würden erst als Schwankungen der systematischen, durch das System vorgeschriebenen, auftreten.

Vom absoluten Tonbewußtsein bis zur völligen Unfähigkeit, die Tonhöhe eines Einzeltons richtig beurteilen zu können, gibt es allmähliche Übergänge. Dazu tritt dort, wo das absolute Tonbewußtsein für den Einzelton versagt, das sogenannte Tonartenbewußtsein, das doch auch absoluten Charakters ist, ein. Demnach liegt der Schluß nahe, daß überhaupt allgemein ein absolutes Tonbewußtsein vorhanden ist, wie es dem anscheinend für absolute Tonwahrnehmungen vorzüglich eingerichteten Organ in der Schnecke entsprechen würde, daß dies absolute Tonbewußtsein aber nicht in dem bisher so genannten in Erscheinung tritt, sondern noch unterhalb desselben ebenso latent wirkt, wie es bei dem Tonartenhörer oder auch bei dem ganz Versagenden der Fall wäre. Dies latente Tonbewußtsein arbeitet ganz ausgezeichnet sicher, kann aber seine Bestimmungen nur mit einer durch das System vorgeschriebenen Deutlichkeit bewußt werden lassen. Die Meldungen aus dem Unterbewußtsein erfahren je nach ihrem Ausgangspunkt im System eine verschieden große Störung, die sich teils durch Ausfall, teils durch die Häufigkeit der Irrung, durch die Stärke des durchschnittlichen Irrtums und durch das Zögern kundgibt. Wo diese Störungen auf dem Wege zum Bewußtwerden sehr gering sind, ist das sogenannte absolute Tonbewußtsein vorhanden; wo sie stärker sind, mag vielleicht die durch einen Einzelton erregte „Spannung" im latenten Tonbewußtsein nicht die „Widerstände" auf dem Wege zum Bewußtsein überwinden, wohl aber, wenn, wie bei einer erinnerten Melodie, einem Akkord, mehrere Spannungen zugleich erregt werden. Es ist auch sonst aus der Physiologie bekannt, daß mehrere Reize, die jeder einzeln zu schwach zur Erregung einer Empfindung sind, sich gegenseitig so unterstützen können, daß jeder Reiz doch einzeln zur Wahrnehmung gelangt.

Ich schließe also aus der starken Gesetzmäßigkeit der Fehler und Bestimmungshemmungen, die sich bei ausgezeichnetem absoluten Tonbewußtsein zeigen, daß hinter aller bewußt werdenden Tonhöhenwahrnehmung ein mit großer Sicherheit urteilendes latentes absolutes Tonbewußtsein arbeitet.

Wie die am Fall Dörken gezogenen Schlüsse eine Bestätigung fanden durch die Gesetzmäßigkeiten eines anderen Falles, so findet nun die Tatsache, daß sich etwas im Unterbewußtsein Erkanntes doch nicht bis zum Bewußtwerden durchringen kann, eine merkwürdige Beleuchtung durch den Fall eines jungen Freundes, stud. theol. Kl. Möllenbrock; auch er gehört zum Typus der ausgeprägten Synoptiker, denen die Psychologie in letzter Zeit so manche neuen Erkenntnisse verdankt. Seine eigene Darstellung lautet:

„Ich höre bei einem Konzert einen Marsch. Die Melodie ist mir bekannt. Nur den Namen weiß ich nicht. Wie ich jemanden fragen will, ob er folgenden Marsch mit Namen kennt, muß ich ihm die Melodie natürlich singen. Nun das Seltsame: ich höre mit dem ganzen Orchester vorgetragen die Marschmelodie, fühle deutlich die Begeisterung mich erbeben lassen, aber die Melodie auf die Zunge zu bringen, ist

ausgeschlossen. Es kann sein, daß ich wochenlang nachher anfange zu pfeifen und unbewußt die einst gesuchte Melodie pfeife. Bis mir auf einmal einfällt, das ist doch die Melodie, die ich damals fragen wollte und nicht herausbringen konnte. Gewöhnlich behalte ich dann diese Melodie, so daß ich sie jeden Augenblick wieder pfeifen oder singen kann. Merkwürdig ist aber, daß ich gewöhnlich von dem Zeitpunkt an, wo ich die gesuchte Melodie pfeifen kann, nicht mehr den Orchestervortrag innerlich höre".

Die Unmöglichkeit sofortiger Erinnerung, sei es nach einem Musikstück, sei es nach einem Traum, ist eine sehr allgemeine Erscheinung. Dabei wird der innere Widerstand wohl meistens peinlich empfunden. Auch die Gewißheit, daß eine sichere unbewußte Erinnerung vorhanden sein muß, ist meistens groß. Hier liegt nun das ganz ausgezeichnete Wahrnehmungs- und Erinnerungsvermögen des Unterbewußtseins einmal offen vor der bewußten Wahrnehmung. Aber trotzdem kann sich das Erinnerte nicht anders als auf dem bei allen Menschen anscheinend vorgeschriebenen Wege, nämlich durch eingeschaltete Widerstände hindurch, bis zur Reproduktion aus dem Unterbewußtsein erheben. Die Reaktionszeit, die gewissermaßen ein Maß für die Stärke des Widerstandes ist, beträgt hier Wochen, während sie bei dem absoluten Tonbewußtsein auf Werte von wenigen Zehnteln von Sekunden abnehmen kann. Mit dem Durchgehen durch den Widerstand ist im Falle Möllenbrock eine Art Durchsiebung verbunden: nur die Melodie tritt ans Oberbewußtsein, während die Orchesterbegleitung, als das weniger Wichtige, zurückgehalten wird. Daß auch bei langen Reaktionszeiten das endlich ans Oberbewußtsein Tretende mit Fehlern behaftet sein kann, dürfte genügend bekannt sein. Das entspricht dem, wie das absolute Tonbewußtsein mit Fehlern behaftet erscheint. Auch bei dem normalen Erinnern mit sehr langer Reaktionszeit dürfen *systematische* Fehler vermutet werden, deren Nachweis aber nicht ganz leicht sein dürfte.

Im Falle einer Bekannten, die erklärt, Musikstücke, die sie vorspielen soll, fast genau vierundzwanzig Stunden vorher üben zu müssen, damit ihr Gedächtnis das Höchste leistet, scheint eine ziemlich feste Reaktionszeit vorzuliegen. Für Mitteilungen ähnlicher Beobachtungen wäre der Verfasser sehr dankbar.

All diese Fälle sind geeignet, die Ansicht, daß ein allgemeines latentes absolutes Tonbewußtsein vorhanden sei, zu stützen.

Zur Bibliographie der Triosonaten von Joh. Gottl. und Carl Heinr. Graun

Von

Erich Schenk, derz. Berlin

Die Staatsbibliothek Berlin besitzt bekanntlich unter Signatur „Amalien-Bibliothek 218, 219, 239—41, 243—44" und „Mus. Ms. 8132, 8276/1, 2, 5, 10, 8284/1—17, 20—28, 30—42, 44—59, 62, 8295/1—17, 19—69, 8297/1—17" — soweit heute absehbar — den Großteil des Trioschaffens von Joh. Gottl. und Carl Heinr. Graun, herrührend einerseits aus der Sammlung der Prinzessin Amalia[1] (Partituren), andrerseits aus der königlichen Hofkapelle (Stimmbücher). Mennickes großes Beispiel hat auf dem Gebiete der Kammermusik bisher keine Nachfolge gefunden[2] und so liegt die Bibliographie der Kammermusik noch sehr im Argen. Ohne meinen Untersuchungen zur „deutschen Triosonate des 18. Jahrhunderts", welche die eingehende Beschäftigung mit letzteren erheischten, vorgreifen zu wollen, vielmehr um späteren Arbeiten das mühevolle und zeitraubende Sichzurechtfinden zu ersparen und die Sichtung des immensen Materials von der Seite des Trios her anzubahnen, veröffentliche ich meine Feststellungen, nicht ohne der von Direktor Prof. Wolf hiezu erhaltenen Anregung dankbar zu gedenken.

Die nachstehende Tabelle[3] gibt einen Überblick über die identischen Werke. Überdies ist Mus. Ms. 8284/40 aus verschiedenen Trios zusammengestellt und zwar 1. Satz = 8295/41, 1. Satz; 2. Satz = 239/2, 1. Satz; 3. Satz = 239/2, 3. Satz. 8295/5 hat mit 241/13 den ersten Satz gemeinsam, ebenso 8295/22 mit 8295/24 und 8297/15. Auszuscheiden hat ferner 240/6, ein Streichquartett, und 8284/21, eine Sinfonie für 2 Violinen und Baß[4]; 8284/43 endlich ist nicht von Graun, sondern von Phil. Em. Bach.

Somit können von den 207 Werken des Katalogs 105 in Abstrich gebracht werden, die restlichen 102 repräsentieren die Graunsche Triosonate lückenlos innerhalb des Berliner Materials nach der formal-inhaltlichen Seite.

Hinsichtlich der Besetzung jedoch ergeben sich wieder die verschiedensten Kombinationen: die meisten der vorgenannten identischen Werke liegen in Besetzungsvarianten vor. Ohne Rücksicht auf die häufigsten und stereotypen Kombinationen der beiden Oberstimmen (2 Vl. oder 2 Fl., 2 Vl. oder Fl. u. Vl. usw.) und die ver-

[1] Vgl. Eitner, Katalog der Musikalien-Sammlung d. Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin; Berlin 1884, und Hans Hoffmann, Die norddeutsche Triosonate des Kreises um Johann Gottlieb Graun und Carl Phil. Em. Bach, Kieler Diss., Kiel 1927.

[2] Die vorgenannte Arbeit verzichtet auf eine bibliographische Klarstellung des erreichbaren Materials.

[3] 218, 219 usw. in vertikaler Richtung repräsentieren die Partituren der Amalienbibliothek nach ihren obengenannten Signaturen, 8284 usw. in horizontaler Richtung die Stimmbücher der Staatsbibliothek, die ein- und zweistelligen Ziffern in der Tabelle die Produkte. Identisch sind also die jeweils in horizontaler Kolonne zusammengeschlossenen Produkte: 218/1 = 8284/46; 219/3 = 8284/15 = 8284/33 = 219/2 usw.

[4] Bei Mennicke, Them. Kat. Nr. 7 (S. 527), Sinfonie zu „Rodelinda" (1762). Mennicke kennt das Exemplar nicht.

schiedenen Notierungen des Basses (unbeziffert, beziffert oder ausgearbeitete Cembalostimme auf 2 Systemen) seien hier diejenigen Besetzungsunterschiede vermerkt, welche auf die einzelnen Wegstationen von der Sonata a tre zum klassischen Klavier- und Streichtrio hinweisen[1].

Tabelle

	8284	8295	8297
218: 1	46		
218: 3 219: 2	15, 33		
219: 1	28		
219: 3		56	6
219: 4	54		1
219: 5 239: 6		32, 37, 43	13
239: 2 219: 6		5	
239: 3 241: 2	44	4, 30	10
239: 4		17, 33, 34	65
239: 5 240: 5	25	31	
239: 8		23	
239: 9		3, 10	
239: 10		11	
239: 12		40	
239: 13 240: 10		8	
229: 14	55	38	
239: 15	57		
239: 16	14		
239: 17 241: 18	10		
239: 18		35	
240: 3	23		
240: 13		25[2]	
241: 1			8
241: 3	26		3

	8284	8295	8297
241: 5[3]	2, 37[3]	67	2
241: 6	32		
241: 7	45, 50	9	
241: 8	5	29	
241: 9 243	59		
241: 10	48, 52, 62		
241: 11	9	1, 39	
241: 12 244	27, 61		
241: 13	56	16	
241: 14		42, 69	9
241: 15	8, 16 = 8276/2		
241: 17		13, 27	
241: 19	24		16
241: 20	20	14 = 9276/1	
	1 = 41[4]		
	13	6, 49	
	17 = 42		5[5]
	22	12	
	31	26	
	35	7	
	36	64	4
	53	41	
		4 = 11	
		7 = 21	
		15 = 20[2]	
		22	14
		24	15
		36	66
		57	7

Aus 8284/31, 8 bzw. 241/15, 8295/14 (2 Vl. oder Fl., Vl. u. Cemb.) werden Trios für Violine und Cembalo in den identischen Werken (s. Tabelle!), aus 240/13

[1] Vgl. H. Mersmann, AfM II, S. 99ff. und Hoffmann a. a. O., S. 44ff. u. 142ff.
[2] Mit veränderter Satzstellung.
[3] Viersätzig (Largo-Poco Allegro-Andante-Vivace), die anderen ohne Andante.
[4] Mit veränderter Satzstellung und Einschiebung eines Largo (viersätzig).
[5] Dreisätzig, das Largo fehlt; die übrigen viersätzig.

eine Sonate für Cembalo obligato und Cello, aus 239/16, 218/3, 241/5 und 8297/5 Sonaten für Flöte und Cembalo, 241/12 (Fl., Vl. u. B.) liegt in 8284/27 als Trio für Violine, Viola und Cembalo vor usw. An diesbezüglichen Besetzungen seien aus dem restlichen Materiale erwähnt:

239/1 Viola, Violine oder Flöte u. Baß,
8276/6 2 Violinen und Viola,
8132 Viola, Violine und Violoncell,
8284/12 Cembalo, Flöte und Violoncell,
8295/19 Violine o. Viola da gamba, Violine (in Skordatur) u. Cembalo,
8295/45 Violine, Viola und Baß.

Neue Anhaltspunkte gibt endlich obige Tabelle bezüglich der Autorschaft bei einzelnen Sonaten. Die meisten Stimmbücher tragen nämlich nur den Vermerk „di Graun" oder „di Signor Graun", seltener mit dem Attribut „Maestro di Concerto" oder „Maestro di Capella" oder „sen." und „jun.", ganz selten wird der Vorname genannt. Demgemäß ist der größte Teil der Werke im Katalog der Staatsbibliothek unter „Graun" geführt. Dagegen sind auf Amalien-Bibliothek Nr. 218/19 Carl Heinr., auf den übrigen Bänden der Sammlung Joh. Gottl. Graun als Verfasser genannt. Sind letztere Angaben auch nicht unbedingt verläßlich[1], so dürfen doch annähernd sicher die mit Amal.-Bibl. 218/19 identischen Werke Carl Heinr., bzw. die mit den übrigen Trios der Sammlung identischen Joh. Gottl. Graun zugesprochen werden. Auf Grund dieser Überlegungen ergeben sich 31 Werke für Carl Heinr.[2] und 142 Werke für Joh. Gottl. Graun[3], womit die Aufgabe vorliegender Arbeit erfüllt ist[4].

---

[1] Vgl. das Vorkommen zweier identischer Werke sub 219 und 239 (Tabelle!).

[2] Am.-Bibl. 218/1, 3; 219/1—4, 6; 239/2; 8284/12, 13, 15, 17, 22, 23, 28, 33, 42, 46, 54; 8295/5, 10, 11, 12, 49, 56, 57; 8297/5—7; 8276/10; 8132.

[3] Am.-Bibl. 219/2; 239/1, 3—18; 240/1—13; 241/1—20; 8284/2, 5, 8—10, 14, 16, 17, 20, 22—27, 31, 32, 35—37, 42, 44, 45, 48, 50, 52, 53, 55—57, 59, 61; 8295/1—4, 6—16, 19—32, 36, 37, 43, 52—59, 61, 62, 64, 67, 69; 8297/2—5, 7—10, 13—16, 65, 66.

[4] Ausgeschlossen wurden im Vorigen alle zweifelhaften Fälle. Die restlichen Trios lassen sich vielleicht mit Mersmann (handschriftl. Vermerk auf Mus. Ms. 8284/1) Joh. Gottl. Graun zuschreiben. Keinen Autornamen tragen 8284/38, 49, 51 und 58, bei denen mir auch Grauns Autorschaft aus stilistischen Gründen als zweifelhaft erscheint.

Zweites Deutsches Heinrich-Schütz-Fest

vom 15.—17. März 1929 in Celle

Von

Theodor W. Werner, Hannover

Man hat Heinrich Schütz oft mit Luther verglichen; rechtmäßig, wenn man an die machtvolle Größe der Persönlichkeit denkt, an die Kraft des Glaubens, die plastische Bildhaftigkeit der Schau. Aber Schützens Musik zeigt doch auch die Entfernung an, in der der Mensch des 17. Jahrhunderts von der Tat der Reformation lebte. Die ungebundene Art, in der Schütz, der Musiker, den in Liturgie und Dichtung vorhandenen religiösen Symbolen gegenübertritt, ist stark unterschieden von der den korporativen Geist des Mittelalters noch atmenden Kunst der Musiker um Luther.

Schütz wird zum gewaltigen Erschütterer der protestantischen Kirchenmusik. Doch wirkt er, wie alle Großen, nur durch sich; und so schließt sich denn die Lücke, die er aufriß, wieder: das von ihm nur mit Seitenblicken bedachte Gemeindelied mit seiner textlichen und musikalischen Kraft des Beharrens überdauert in motettischer Ausgestaltung den Angriff; alle Versuche, Schützens Ton wiederaufzunehmen, scheitern an der klaren Stärke seiner Persönlichkeit und an ihrer Einmaligkeit.

Wodurch aber entfernt Schütz sich vom lutherischen Ideal, wodurch erschüttert er das Gebäude der von dem Reformator aus gesichertem Besitz übernommenen Kirchenmusik? Schütz ist — man braucht nur das oft reproduzierte Leipziger Ölbild einmal anzuschauen — Augenmensch: er sah, was er erfuhr, aber er ruhte auch nicht, bis er erfahren hatte, was er sah. So wird er zu dem großen Protestanten, zu dem tiefen und selbständigen Wort- und Bibel-Erklärer. Seine Bildkraft, die des geborenen Plastikers, sein Urteil, das des geborenen Juristen, bedarf zu den vorhandenen neuer Kunstmittel; denn sie haben nicht einer überlieferten, dogmatisch gesicherten, sie haben einer durchaus modernen Ansicht: der individuellen, realistischen, dramatischen zu dienen. Es ist der „Stile Oratorio", wie Schütz selbst, das „monodische Prinzip", wie wir (Fr. Blume, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, 1925) sagen, mit dem er die vorher und nachher unerhörten Wirkungen erreicht.

Wenn Demantius (Isagoge Artis Musicae, 1632) den „Stylus recitativus" noch als eine Manier in der Komposition erklärt, „da die Wörter nicht sonderlichs repetiret werden", so meint er nur einen kleinen Ausschnitt aus dem größeren Kreis des „Stylus expressus". Und ihn hat Schütz im Sinn, wenn er (in der Vorrede zu der Historia von der Geburt Jesu Christi, 1664) auch den alten „choraliter redenden" Stil einschließen will, den er in der Richtung auf den persönlichen Ausdruck kraftvoll weiterbildet.

So bewußt Schütz sich des neuen, aus Italien mitgebrachten, über fast alle Formen sich erstreckenden Verfahrens ist, so individuell er es anwendet, Eines hatte er nicht vergessen. In der Vorrede zur „Geistlichen Chormusik" von 1648 spricht der Sechzigjährige es aus: ohne das „schwereste studium contrapuncti" könne niemand zu anderen Arten der Komposition — er meint den über einen Basso continuo konzertierenden Stil — gelangen; eine solche Arbeit würde den Wert einer „tauben Nuß" nicht übertreffen. Auch in des gewaltigen Neuerers Seele, deren Bewegungen sich in der Anordnung der Töne, in dem persönlichen „Stil" äußern, lebt die Achtung vor der Überlieferung; und dieser Zustand in Schützens Person wird endlich symbolisch für die Musik der protestantischen Kirche bis zu ihrem Ende in Bach. Wie die überlieferte Motette den Text (auch Frage und Antwort als Urzelle des Dramatischen) objektiviert, so subjektiviert ihn die monodische Behandlung. Die

Motette setzt einen menschlichen Musiker voraus, die Monodie einen musizierenden Menschen.

Alles, was Schütz angreift, trägt das Zeichen seines persönlichen Gestaltungswillens: er ist es, der sieht; er ist es, der das Gesehene aussagt im Gesange. Ist er groß, so ist er es in sich, in seiner Einsamkeit. Er war Führer; aber er fragte nicht, wer ihm folge. Heut' ist der Führer — wir vernahmens auch in Celle — der von der Gemeinschaft Geführte. Wunderliche Zeit für eine Belebung dieses Mannes, dieses Werkes! Sind wir, die wir das Mißtrauen gegen das eigne Herz noch nicht überwunden haben, das Mißtrauen, wie es sich im Impressionismus kund machte, wie es in Hohn, Persiflage, Grimasse und in kalter Schnödigkeit noch heute fast sorgsam gepflegt wird, sind wir eines solchen Stylus expressus denn schon mächtig? Ist seine Zeit gekommen? Ist die besondere Weise, in der Schütz seinem Herrn dient, mit der besonderen Weise einer modernen Jugendmusikgruppe vereinbar?

Wenn wir diese Frage doch schließlich mit einem ungern hervorgebrachten Nein beantworten müssen, so wollen wir das Wirken des hochgesinnten Studienrates Fritz Schmidt, des Leiters der das Fest veranstaltenden Celleschen Musikgemeinde, für das Allgemeine ebenso kräftig bejahen. Gewiß ist Schütz, wie er in einem Absicht und Ziel der Musikantengilde darlegenden Vortrage sagte, Führer zum lebendigen Wort; aber dies der protestantischen Kirche so wesentliche Wort, obwohl es die konsonantischen Knochen haben sollte, darf nicht zur Fessel des melodischen Flusses werden; die bekannten rhythmischen Rückungen der älteren mehrstimmigen Musik sind nicht Erstaunlichkeiten, gegen die Arme (der Spieler) und Kehlen (der Sänger) sich sträuben, sondern natürlichgewachsene Teile, deren Pflege noch nicht den „Untergang des Wortes im Klange" bedeutet (wobei immer noch gefragt werden dürfte, ob nicht die Zersetzung des Begrifflichen der Musik eigentliche Bestimmung sei). Und dies noch: Musik ist Gottesdienst; mindestens die Ausführenden befinden sich in religiöser Spannung. Soll damit die Ästhetik in ein Katechumenenverhältnis gedrängt werden? Musik ist, und bei einem Musikfeste zumal, Projektion künstlerischer Kräfte in die Welt, und gerade bei ihr führt die Überbewertung des Ethischen in Gefahrzonen. Schütz hat hinter dem neuen Stil die Teufelsfratze des Dilettantismus lauern sehen. Auch Kirchenmusik ist Kunst, und Schütz kam aus der Welt, wenn er zur Kirche ging. In Ehren das heilige Müssen der Entrückten; in Ehren aber auch das Können des Zünftigen. Zu den Könnern, das sei deutlich gesagt, gehört auch der musikalische Leiter der festlichen Veranstaltung. Er wird wissen, warum er seine Arbeit auf Schütz zuspitzt; wir aber wissen nicht, ob Schützens Art — man kann auch sie sektiererisch nennen — nicht doch der kommunistischen Grundgesinnung unserer Tage fremd sei. Vielleicht aber liegt des Rätsels Lösung in der einfachen Formel: er ist groß, und wir sind klein; dabei wären mit den Singern und Spielern auch die Hörer in dem Worte „wir" zu begreifen. —

Der durch eine geistvolle Predigt des Landesbischofs D. Marahrens ausgezeichnete Festgottesdienst in der einst gothischen, am Ende des 17. Jahrhunderts durch Stechinelli umgebauten, als Raum sehr feierlich wirkenden Stadtkirche war gewiß der innere Höhepunkt des Festes. Die liturgische Ausstattung der Feier zeigte einige Unsicherheit. In der hannoverschen Landeskirche fällt (so ließ ich mich belehren) der Sonntag Judica mit Mariä Verkündigung zusammen. Was hätte näher gelegen, als den dialogischen Englischen Gruß in der ursprünglichen deutschen Fassung hier zu musizieren; oder, wenn dies nicht angehen wollte, das allerdings der Vesper zugehörige deutsche Magnificat, das nun wohl als Rede der Jungfrau anerkannt wird? „Der zwölfjährige Jesus im Tempel", ein gewiß geniales Stück mit seinem unzugehörigen und doch, wie tief verbundenen Chorschlusse, paßte (neben dem außerordentlich schönen Dialoge vom Pharisäer und dem Zöllner und dem mit Instrumenten zur Orgel gesungenen geistlichen Konzert „Jubilate Deo") in den Festgedanken des Tages nicht recht. Der Versuch, alle Strophen des Gemeindeliedes „Vater unser im Himmelreich" jeweils durch eine der Variationen von Scheidts Choralbearbeitung aus der

Tabulatura Nova einleiten zu lassen, erwies sich als nicht ganz glücklich; wir bekamen zu viele Töne ohne tiefere Beziehung zum Texte zu hören; vielleicht überhaupt: zuviel Töne. Vor dem ruhig und groß brennenden Lichte Schützens mußte dieses eilfertig-spielerische Geleuchte völlig vergehen.

Die Beteiligung der Gemeinde mit neun Choralstrophen und an der Liturgie war auch sonst ein bezeichnender Ton in dem Feste. So wurde ein weltliches Konzert, wenn ich mir den Rückfall in einen solchen aufreizenden Ausdruck hier erlauben darf, mit einem gemeinschaftlich gesungenen Abendliede Rudolf Ahles beschlossen: so wurden in die erste Matthäus-Passion nach der Petrusszene, nach der Verurteilung und nach dem Bericht über Simons Kreuztragung Gemeindelieder, und in die zweite Psalmen von Schütz gesungen, die von den Teilnehmern unter Conrad Ameln waren studiert — „erarbeitet" ist der Fachausdruck — worden; auch ward ein gemeinschaftliches Mahl mit gesungenem Gebet eröffnet und beschlossen.

Die sogenannte Celler Passion hatte schon vor Beginn der Tagung ihr Geheimnis gelüftet; sie stammt von Thomas Mancinus (Mencken), dem Wolfenbütteler Kantor, wurde 1608 in Helmstedt gedruckt (neu bei Schöberlein) und wiederholt in der Universitätskirche zu Göttingen zu Gehör gebracht. Die Turbae, Einleitung und Danksagung dieser Choralpassion stehen in einem knappen, doch erfüllten vierstimmigen Satz Note gegen Note von teils schlichter, teils modulatorisch und figurativ bewegter Haltung. Unter den sonst von der Gilde gestellten Colloquenten ragte durch ausdrucksvoll-stilsichern Gesang Herr Paul Gümmer-Hannover in der Baßpartie hervor. Den Evangelisten betreute der ausgezeichnete Kieler Tenor Herr Dr. Hans Hoffmann.

Schützens Passion zeigt, mit dem älteren Werk verglichen, von der ersten Note an die Lösung von jeder dogmatischen Bindung. Sein Glauben ist durch eigenes Schauen erworben, nicht übernommen: wer das Tiefste gesehn, liebt das Lebendigste. Im Introitus die Stellung des Evangelistennamens in die Schlußkadenz (in allen echten Stücken zu finden), diese bedeutsame Heraushebung des Berichtenden ist ein kleiner aber bezeichnender Zug, der den Willen zu plastischer Formung bekundet. Auch Schütz geht in den Turbasätzen nicht über die Vierstimmigkeit hinaus; aber welch freiheitliches Leben treibt die gleichwohl eng in sich verkettete Thematik und die an sie gebundene Rhythmik zu höchstem individuellen Ausdruck; welch ein Formbewußtsein bändigt die Kühnheit der Ausweichungen; ein wie feines persönliches Gefühl für den Geist der deutschen Sprache bildet den Rezitationston neu! Der Schlußchor wird wegen seiner der Markuspassion nahestehenden Haltung von den Schützkennern, wie mir Herr Dr. H. Spitta mitteilt, nicht für echt gehalten.

In der früher liegenden, von vier Gamben und Baß begleiteten Historia von der Auferstehung ist die Bindung an die germanischen Formen der Gregorianik enger. Die Chorsätze, zu Anfang und in der Mitte sechs-, bei der Danksagung (mit dem köstlichen, auf das dem Werk vorgesetzten Motto 1. Cor. 15 anspielenden „Viktoria") gar neunstimmig, sind, der letzte doppelchörig, allerdings von unerhörter Stärke der Erfindung und Wucht der Wirkung. Sie finden ihre Ergänzung nach Seiten des Intimen in den geringstimmigen, zum Teil noch an die naturfremde Praxis der Motettenpassion erinnernden Stücken. Satzwiederholungen von höchster wortbestimmter Intensität wechseln mit dem Verzicht auf solche unter dem Gesetz prachtvoller Mannesweisheit.

Um die Aufführung der beiden gewaltigen Werke machte sich neben der den Chor, einige Solisten und das Orchester stellenden Musikantengilde und Herrn Hoffmann besonders Herr Dr. H. J. Moser verdient, der in stilvoller Art den Christus sang und sich in der Historia durch die Berliner Altistin Fräulein Elisabeth Höngen gut unterstützt sah.

Schützsche Stücke hörte man sonst noch bei Gelegenheit einer das Fest eröffnenden Abendmusik, die als Querschnitt durch die Arbeit einer Jugendmusikgruppe gedacht war. Der Chor trug unter Begleitung von Streichern zwei Madrigale („Läßt Salomon sein Bette" und „Freue dich des Weibes deiner Jugend") vor. Herr Hoff-

mann sang zum Cembalo die großartige Klage „Tyrannisch Tod". Aus dem bunten Programm seien als bedeutende Eindrücke Rosenmüllers gmoll-Sonate, vor allem aber eine überaus farbige Suite (die elfte) des Schützschülers Joh. Jak. Loewe und endlich eine von Fräulein Hanna Weinnoldt-Celle virtuos und innig gespielte Geigensonate Bibers erwähnt.

Fehlen mußte Schütz aus bekanntem Grunde in der von Herrn Fritz Heitmann-Berlin veranstalteten Orgelstunde, deren Programm einen Ausschnitt aus dem großen Reichtum norddeutscher Meister von Praetorius über Delphin Strungk, Weckmann, J. N. Hanff, Buxtehude, N. A. Strungk, Böhm, G. D. Leyding, N. Bruhns (mit einem überaus phantastischen Praeludium in emoll) bis zu dem Cellenser A. M. Bruckhorst gab und den Künstler als Kenner und Könner voll beglaubigte.

Bei Gelegenheit einer Begrüßung der Festteilnehmer durch den Oberbürgermeister der alten Herzogstadt, Meyer, hielt Herr Dr. Heinrich Spitta einen klaren, auch die Instrumentenverwendung bedenkenden Vortrag über „Heinrich Schütz und seine Zeit", nachdem Geheimrat Dr. Smend-Münster namens seiner Universität, und Pastor Dr. Mahrenholz für Landeskirchenamt und Schützgesellschaft, deren Vorsitzender durch Krankheit am Erscheinen verhindert war, gesprochen hatten.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Sommersemester 1929

Aachen (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Peter Raabe: liest nicht.

Berlin (Universität)

Prof. Dr. Arnold Schering: Geschichte der Sinfonie und der großen Orchestermusikformen, dreistündig. — Charakter und Strömungen des europäischen Musiklebens im 19. Jahrh., einstündig. — Hauptseminar, zweistündig. — Proseminar, zweistündig. — Collegium musicum (historische Kammermusik- und Orchesterübungen), zweistündig.

Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender: Chorübungen für Stimmbegabte, verbunden mit einem Kolloquium über Geschichte des deutschen Liedes, zweistündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Einführung in die Musikgeschichte, zweistündig. — Evangelische Kirchenmusik von Luther bis Bach, einstündig. — Übungen für Fortgeschrittene, zweistündig.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Die Melodien des neueren deutschen Volksliedes, zweistündig. — Übungen zur deutschen Polyphonie um 1500, einstündig.

Prof. Dr. Erich M. von Hornbostel: Musikalische Völker- und Rassenkunde, einstündig. — Tonpsychologische Übungen, einstündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Geschichte der Musik seit dem Mittelalter, mit Lichtbildern, einstündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Geschichte der Klavier- und Orgelmusik, von den Anfängen bis zu Seb. Bach, zweistündig. — Übungen über Grundfragen der Musikerziehung, zweistündig.

Privatdozent Dr. Friedrich Blume: Joh. Seb. Bach, zweistündig. — Übungen zur Einführung in die musikalische Denkmälerkunde, für Anfänger, zweistündig. — Übungen zur evangelischen Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts, für Fortgeschrittene, zweistündig. — Collegium musicum vocale (praktische Übungen an alter Chormusik), zweistündig.

Prof. Dr. Karl L. Schaefer: Psychophysiologie des Gehörs und der Stimme, zweistündig. — Musikalische Akustik, einstündig.

Prof. Johannes Biehle: Liturgik und Kirchenmusik I, dreistündig. — Einführung in das liturgische Orgelspiel und in die Harmonielehre, zweistündig. — Glockenwesen und liturgischer Gebrauch der Glocken. — Akademischer Kirchenchor, zweistündig.

Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik

Prof. Dr. H. J. Moser: Kulturkunde der Musik: Richard Wagner im Musikunterricht der höheren Schule, zweistündig. — Übungen am evangelischen Gesangbuch der Gegenwart, zweistündig.

Prof. Dr. H. Halbig: Allgemeine Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. — Cantus gregorianus, einstündig. — Gregorianisches Praktikum, zweistündig. — Collegium musicum vocale: ausgewählte polyphone Gesänge des 14. und 15. Jahrhunderts.

Prof. H. Martens: Musikpädagogik der höheren Schule, zweistündig.

Studienrat Dr. Richard Münnich: Geschichte und Wesen der deutschen Schulmusik, zweistündig.

Prof. Fr. Jöde: Musikpädagogik der Volksschule; Grundsätze der Volks- und Jugendmusikpflege, dreistündig.

Studienrat Dr. R. Müller-Freienfels: Psychologische Grundlegung der Pädagogik (mit besonderer Berücksichtigung der Musikerziehung).

Prof. W. Reimann: Orgelkunde und Orgelstruktur, einstündig. — Evangelische Liturgik, dreistündig.

Regens chori P. Kalt: Katholische Liturgik, zweistündig.

Franz Wethlo: Stimmphysiologie, einstündig.

Lektor Dr. E. Drach: Sprachphysiologie und Wesen der Sprechkunde, zweistündig.

Technische Hochschule

Prof. Dr. Hans Mersmann: Praktische Musikgeschichte: Untersuchungen zeitgenössischer Musik (mit Übungen), zweistündig. — Arbeitsgemeinschaft: Musikalische Formenlehre, zweistündig.

Bern

Prof. Dr. Ernst Kurth: Musikgeschichte von Beethovens Jugend bis zu den Anfängen der Romantik, zweistündig. — Proseminar: Besprechung ausgewählter Kunstwerke (als Einführung in die Musikwissenschaft), einstündig. — Seminar: Bachs Vorgänger in der Orgelkomposition, zweistündig. — Harmonielehre für Vorgeschrittene (Choraltechnik, Volksliedharmonisierung und Analysen), zweistündig. — Collegium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung älterer Chor- und Kammermusikwerke), zweistündig.

Ernst Graf, Prof. an der ev.-theol. Fakultät und Münsterorganist: Kirchenorgeln und Kirchengeläute als Instrumente des reformierten Kultus (mit anschließender Besichtigung stadtbernischer Geläute), einstündig. — Kirchenmusikalisches Konservatorium (gemeinsame Besprechung liturgisch-musikalischer Einzelfragen), einstündig.

Bonn

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Der strenge kontrapunktische Vokalsatz, zweistündig. — Der junge Beethoven, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Prof. Dr. Arnold Schmitz: Einführung in das Studium der Musikgeschichte, zweistündig. — Musikästhetik, zweistündig.

Lektor Adolf Bauer: Harmonielehre, zweistündig. — Systematische Formenlehre, zweistündig. — Über musikalischen Vortrag, zweistündig. — Partiturspiel, zweistündig.

Breslau

Dr. Walter Vetter: Die Metastasianische Oper, ihre Geschichte und Kultur, dreistündig. — Historische Kammermusikübungen, vierzehntägig, je zweistündig.

Dr. Peter Epstein: Das Zeitalter Joh. Seb. Bachs, zweistündig.

Dr. Ernst Kirsch: Einführung in die Arbeitsgebiete der Musikwissenschaft, einstündig.

Musikalisches Institut. Abt.: Seminar: Dr. Peter Epstein: Quellenkunde zur Geschichte der Schulmusik, einstündig. — Übungen im Partiturspiel, zweistündig.

Dr. Ernst Kirsch: Proseminar: Anleitung zur methodischen Bearbeitung musikwissenschaftlicher Aufgaben, zweistündig. — Die harmonische Setzweise (Funktionstheorie), einstündig.

Abt.: Institut für Kirchenmusik: Prof. D.Dr. Johannes Steinbeck: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, einstündig.

Domkapellmeister Dr. Blaschke: Choralgesangübungen, einstündig. — Übungen des St. Cäcilienchors, eineinhalbstündig. — Choral und Polyphonie, einstündig.

Dr. Ernst Kirsch: Satz alter Meister, zweistündig. — Analytische Übungen aus verschiedenen Formgebieten, einstündig.

Danzig (Technische Hochschule)

Dr. Gotthold Frotscher: Geschichte der Orgelmusik, zweistündig. — Übungen zur Analyse und Stilkritik, einstündig. — Collegium musicum instrumentale, zweistündig. — Collegium musicum vocale, zweistündig. — Außerdem vierzehntägig Vorträge zur Geschichte der Musikinstrumente, zur Raumakustik, zur Musikorganisation usw.

Dresden (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Geschichte der Oper seit Richard Wagner (Stundenzahl noch unbestimmt).

Erlangen

Prof. Dr. Gustav Becking: Die Musik seit Richard Wagner, zweistündig. — Seminar, Oberstufe: Wissenschaftliche Arbeiten, zweistündig. — Seminar, Unterstufe (mit Dr. Hans Költzsch): Übertragen alter Musikwerke, zweistündig. — Vorübungen, Musiktheorie. — Collegium musicum, vierstündig.

Universitätsmusikdirektor Prof. D. Ernst Schmidt: Das deutsche evangelische Kirchenlied, hymnologisch und liturgisch, zweistündig. — Einführung in die DTB (Nürnberger Kantoren und Organisten), zweistündig. — Liturgische Übungen. — Musiktheorie. — Orgelspiel. — Sprechkurs. — Akademischer Chorverein. — Orgelvorträge.

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moritz Bauer: Geschichte der Klaviermusik, zweistündig. — Übungen: a) für Anfänger, b) für Fortgeschrittene, zweistündig. — Collegium musicum instrumentaliter, zweistündig. — Collegium musicum vocaliter, einstündig.

Dr. Friedrich Gennrich: Die deutsche Romantik, zweistündig. — Praktische Übungen im Übertragen mittelalterlicher Notation, einstündig.

Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Grundzüge der Musikgeschichte Englands bis zu Händels Tod, zweistündig. — Die geistesgeschichtliche Bewegung in der Musikwissenschaft, zweistündig. — Seminar: Übungen zur Quellenkunde der Musikgeschichte deutscher Städte im 16. Jahrhundert, zweistündig. — Proseminar: Stilkritische und liturgiegeschichtliche Übungen zur Geschichte des Orgelchorals bis Sebastian Bach, einstündig. — Einführung in die weltliche Liedkunst des 14. und 15. Jahrhunderts, einstündig. — Collegium musicum instrumentale und vocale, vierstündig.

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Joh. Seb. Bach, zweistündig. — Geschichte der Kirchenmusik seit 1600, dreistündig. — Seminar: Die mittelalterlichen Musiktheoretiker, zweistündig.

Gießen

Dr. Rudolf Gerber: Die Musik im Zeitalter des Barock, einstündig. — Übungen an Orgel- und Lautentabulaturen vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, zweistündig. — Übungen zur protestan-

tischen Kirchenmusik von Luther bis Bach, zweistündig. — Collegium musicum vocale: Das deutsche Chorlied der Hochrenaissance.

Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Haydn und Mozart, dreistündig. — Musikalische Paläographie (mit Übungen), zweistündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Akadem. Musikdirektor Karl Hogrebe: Gehörübungen mit Musikdiktat; fortlaufende Kurse in Harmonie, Generalbaßübungen und Kontrapunkt; allgemeine Musiktheorie als Vorbereitung für die liturgischen Übungen im praktisch-theologischen Seminar, einstündig. — Liturgische Übungen für Theologen (gemeinsam mit Prof. Dr. Joh. Mayer), einstündig.

Halle a. S.

Prof. Dr. Max Schneider: Grundriß einer Geschichte des Orchesters, zweistündig. — Übungen im Anschluß an die Vorlesung, zweistündig. — Proseminar für Anfänger, zweistdg. — Übungen zur Geschichte der Schulmusik, zweistündig. — Collegium musicum vocale (durch den Assistenten), zweistündig.

Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Alfred Rahlwes: Harmonielehre I. Teil, zweistündig. — Choralsatz, Generalbaßbearbeitungen u. kontrapunktische Übungen, zweistündig. — Instrumentationsübungen, einstündig.

Pfarrer u. Dozent für Kirchenmusik Karl Balthasar: Chor- und Sologesang im Gottesdienst, einstündig. — Liturgische Entwürfe und Analysen, einstündig.

Hamburg

Prof. Dr. Georg Anschütz: Beethoven und die Auflösung der klassischen Form. — Der Begriff des „Atonalen" in der Musik der Gegenwart. — Die Stellung der musikalischen Novelle in der musikästhetischen Literatur. — Psychologie und Ästhetik der Musik.

Dr. Wilhelm Heinitz: Beurteilung musikalischer Linienführung. — Musikwissenschaftliches Praktikum. — Musikalische Akustik. — Vergleichenden Musikwissenschaft.

Robert Müller-Hartmann: Harmonielehre I (mit Übungen). — Analytische Übungen zur musikalischen Formenlehre.

Ferienkurse vom 5. bis 24. August 1929

Dr. Wilhelm Heinitz: Positive Ergebnisse der vergleicheneen Musikwissenschaft.

Robert Müller-Hartmann: Johannes Brahms und die musikalische Romantik des 19. Jahrh.

Hannover (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Theodor W. Werner: Singspiel und komische Oper, einstündig. — Musikästhetik, einstündig. — Geschichte der Kammermusik, einstündig. — Fragen der Musikerziehung und der Jugendpsychologie, einstündig.

Heidelberg

Prof. Dr. Heinrich Besseler: Die Musik im Zeitalter der Renaissance, Reformation und Gegenreformation, dreistündig. — Mozarts Spätwerke (Don Giovanni bis Requiem), einstündig. — Analysen zeitgenössischer Musik (mit d. Assistenten Dr. Korte), zweistündig. — Seminar: Übungen z. Operngeschichte des 18. Jahrhunderts, zweistündig. — Proseminar: Aufführungspraxis um 1600, einstündig. — Einführung in die Mensuralnotation und Quellenkunde des 16. Jahrhunderts (Assistent Dr. Schmieder), einstündig. — Collegium musicum, instrumental und vokal (Gabrieli, Monteverdi, Schütz), je zweistündig.

Akadem. Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: Wandlungen im Klang der Orgel (Geschichte der Orgeldisposition), einstündig. — Harmonielehre I, zweistündig. — Orgelspiel, einstündig. — Akademischer Gesangverein, zweistündig.

Innsbruck

Prof. Dr. Wilhelm Fischer: Allgemeine Musikgeschichte II, dreistündig. — Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts II, dreistündig. — Das deutsche Kunstlied bis Schubert, zweistündig. — Musikhistorische Übungen, zweistündig.

Jena

Dr. Werner Danckert: Die Manierismen; Musikgeschichte seit dem Zeitalter des Impressionismus bis zur Gegenwart, II. Teil, zweistündig. — Harmonielehre, I. Teil (Vorkurs), einstündig. — Proseminar: Übungen zur Generalbaßlehre, einstündig. — Seminar: Analysen zeitgenössischer Musikwerke, II. Teil, zweistündig. — Collegium musicum (vokal und instrumental), sechsstündig.

Kiel

Prof. Dr. Fritz Stein: Geschichte der musikalischen Passion unter besonderer Berücksichtigung der Bachschen Matthäus-Passion, einstündig. — Seminar, zweistündig. — Collegium musicum: Einübung und Besprechung alter Kammer- und Orchestermusik (gemeinsam mit Dr. Hoffmann), zweistündig.

Dr. Reinhard Oppel: Das Streichquartett nach Beethoven, einstündig. — Übungen: Kontrapunkt und Fuge, einstündig. — Analyse von Sinfonien von Brahms, Tschaikowsky u. Bruckner, einstündig.

Dr. Albert Mayer-Reinach: Geschichte der Oper, zweistündig. — Übungen über die neapolitanische Oper. — Musikpädagogisches Kolloquium.

Dr. Bernhard Engelke: Musikgeschichte von 1450—1600, einstündig. — Deutsche Literatur und deutsche Musik in ihrer Wechselbeziehung vom Mittelalter bis zur Neuzeit, zweistündig.

Dr. H. Hoffmann: Proseminar: Einführung in das Studium musikalischer Denkmäler (Die Kirchenkantate J. S. Bachs), zweistündig. — Übungen zum Partiturspiel, zweistündig. — Lektüre von Schriften zur neuen Musik (nebst zweistündigem praktischen Kolloquium), einstündig. — Collegium musicum vocale, zweistündig.

Köln a. Rh.

Prof. Dr. Ernst Bücken: Die nationale und internationale Schichtung der Musik des 18. Jahrhunderts, zweistündig. — Stilkritische Übungen, zweistündig. — Übungen zur Geistesgeschichte und Ästhetik der Musik, einstündig. — Collegium musicum (im Anschluß an die Hauptvorlesung), einstündig.

Privatdozent Dr. Willi Kahl: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft nebst Quellenkunde und Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten, zweistündig.

Dr. Georg Kinsky: Wesen und Geschichte der besaiteten Tasteninstrumente, einstdg. — Übungen im Generalbaß-Aussetzen, einstündig.

Lektor Prof. Dr. Heinrich Lemacher: Generalbaßspiel, einstündig. — Übungen im Kontrapunkt, einstündig. — Formenlehre, zweistündig.

Lektor Prof. Dr. Hermann Unger: Übungen im Instrumentieren, einstündig.

Königsberg i. Pr.

Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau: Bach und Händel, zweistündig. — Grundzüge der Operngeschichte, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: a) für Anfänger: Übungen zum Generalbaßspiel der Bachzeit, einstündig; b) für Fortgeschrittene: Übungen zu Bachs „Kunst der Fuge", zweistündig. — Dr. Leo Schrade: Einführungskursus in den gregorianischen Choral. — Collegium musicum, vokal u. instrumental, je zweistündig. — Einstündige Vorlesung und Orgelkurs für Studierende der Theologie.

Studienrat Walter Kühn: Grundfragen der Musikerziehung, einstündig. — Geschichte der Musik-

im 17. und 18. Jahrhundert, einstündig. — Die Musikerziehung der Gegenwart, einstündig. — Musikpädagogisches Seminar: a) für Anfänger; Kolloquium über Fragen der praktischen Musikerziehung (im Anschluß an Unterrichtsbesuch), einstündig. — b) für Fortgeschrittene: Musiktheoretische und psychologische Grundlagen zum Aufbau einer Trefflehre, einstündig.

Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität: Kurse in Musiktheorie, Partiturspiel, Chorleitung und Chorübung, Sologesang und Sprechkunde, Orgel, Klavier, Violine, rhythmische Erziehung, Unterrichtsübung.

Leipzig

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Geschichte des Oratoriums, zweistündig. — Proseminar (Vorkurse): Quellenkunde (durch Assistent Dr. Zenck), einstündig. — Einführung in die Musikästhetik (durch Assistent Dr. Helmut Schultz), einstündig. — Hauptkurse (für Anfänger und Fortgeschrittene): Referate, zweistündig. — Übungen im Generalbaß, einstündig. — Tabulaturkunde (durch Assistent Dr. Helmut Schultz), einstündig. — Außerdem: Geschichte des deutschen Musikverlags seit dem Auftreten Beethovens (durch den Archivar des Hauses Breitkopf & Härtel, Dr. Hitzig), eineinhalbstündig. — Seminar: Stilkritische Übungen (Barock und Klassizismus), zweistündig. — Collegium musicum: Historische Orchester- und Kammermusikübungen, zweistündig. — Weltliche Chormusik des 16. Jahrhunderts (durch Assistent Dr. Zenck), zweistündig.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Bachs Leben und Werke, zweistündig. — Bachs Matthäuspassion, einstündig. — Übungen: Lektüre von Kuhnaus „Musikalischem Quacksalber", zweistündig.

Lektor Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes: Übungen im Kontrapunkt, vierstündig. — Einführung in die Theorie und Praxis der Musik, einstündig. — Chorübungen, vier- bis sechsstündig.

Lektor Prof. Dr. Martin Seydel: Stimmbildung, Einzel- und Gruppengesang, Sprechvortrag, einstündig. — Grundlagen der Stimm- und Sprechbildung, einstündig. — Bildung der Gesangsstimme (Übungen, Lieder, Arien), einstündig.

Marburg

Prof. Dr. Hermann Stephani: Sonate und Symphonie, einstündig. — Das Lied, einstündig. — Geschichte der Kirchenmusik, einstündig. — Melodischer und harmonischer Stil, einstündig. — Seminar, zweistündig. — Orgelunterricht für Fortgeschrittene, zweistündig. — Chorsingen, zweistündig. — Collegium musicum instrumentale, zweistündig.

München

Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger: Beethovens Leben und Werke, 2. Teil, dreistündig. — Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene, zweistündig.

Prof. Dr. Alfred Lorenz: Entwicklung der Opernform von 1700 bis zur jüngsten Gegenwart, dreistündig. — Harmonielehre für Anfänger, zweistündig. — Kontrapunkt, zweistündig. — Einführung in die Musikwissenschaft, einstündig. — Übungen in der Ausführung historischer Vokal- und Instrumentalmusik, zweistündig.

Prof. Dr. Hermann von der Pfordten: Die Epoche Mendelssohn-Schumann, vierstündig.

Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Geschichte der deutschen Oper und des deutschen Singspiels, 2. Teil, zweistündig. — Der französische Minnesang: Die Musik der Troubadours und Trouvères, zweistündig. — Übungen, zweistündig.

Domkapellmeister Prof. Ludwig Berberich: Übungen im gregorianischen Choral, zweistündig.

Münster i. W.

Prof. Dr. Fritz Volbach: Mozarts Leben und Werke, einstündig. — Instrumentationslehre, einstündig. — Gemeinsam mit Dr. Fellerer: Hauptseminar: Die mittelalterliche Ton-

artenlehre auf Grund der mittelalterlichen Musiktraktate. — Vorseminar: Die Mannheimer.

Dr. K. F. Fellerer: Die Musik des Mittelalters, zweistündig. — Kontrapunkt und Einführung in die altklassische Polyphonie, 1. Teil. — Kolloquium über musikpädagogische Fragen. — Universitätschor. — Collegium musicum instrumentale.

Lektor Lilie (kath. theol. Fakultät): Einführung in den gregorianischen Choral. — Die gregorianischen Formen II. — Praktische Gesangsübungen.

Prag

Dr. Paul Nettl: Allgemeine Musikgeschichte, zweistündig. — Mozarts Zauberflöte, einstündig. Collegium musicum, zweistündig.

Stuttgart (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Hermann Keller: Das Zeitalter Richard Wagners II, einstündig. — Die sinfonische Dichtung (Berlioz, Liszt, Strauß), einstündig. — Akademisches Orchester, zweistündig.

Tübingen

Prof. Dr. Karl Hasse: Musikgeschichte des Generalbaßzeitalters, einstündig. — Entwicklung u. Gestaltung des Musiklebens seit dem 18. Jahrhundert, einstündig. — Proseminar: Einführung in das Studium der Musikgeschichte, einstündig. — Seminar: Musikgeschichtliche Probleme, zweistündig. — Harmonielehre in zwei Kursen, Kontrapunkt, je einstündig. — Übungen im Chorgesang (Akad. Musikverein), zweistündig. — Übungen im Zusammenspiel (Akad. Streichorchester), zweistündig.

Wien

Prof. Dr. Robert Lach: Psychologie der musikästhetischen Grundphänomene, zweistündig. — Die Musik der Gegenwart im Lichte der Entwicklungsgeschichte, einstündig. — Das Melos in Sprache und Musik, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Rudolf Ficker: J. S. Bach, zweistündig. — Die Motette im 13. bis 15. Jahrhundert, zweistündig. — Übungen im musikwissenschaftlichen Seminar, dreistündig.

Dr. Alfred Orel: Allgemeine Musikgeschichte von der Gotik zur Renaissance II, zweistündig. — Bruckner II, einstündig.

Dr. Robert Haas: Anton Bruckner, zweistündig.

Würzburg

Prof. Dr. Oskar Kaul: Das Kunstlied im 19. Jahrhundert, zweistündig. — Grundfragen der Musikästhetik, zweistündig. — Übungen zur Notenschriftkunde (Mensuralnotation), eineinhalbstündig. — Collegium musicum: Praktische Ausführung und Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik, einstündig.

Zürich

Dr. Fritz Gysi: Musikalische Völkerkunde, einstündig. — Geschichte des Liedes bis zur Gegenwart, zweistündig.

Dr. A. E. Cherbuliez: Palestrina und Schütz, ein Vergleich, einstündig. — Praktische Übungen zur Vorlesung über Palestrina und Schütz, einstündig. — Besprechung neuerer Literatur über musikalische Stilfragen, einstündig.

Bücherschau

Bertola, A. La questione musicale liturgica nel diritto canonico. 8°. Turin 1928, Sten.

Biehle, Johannes. Die Tagung für Orgelbau in Berlin vom 27.—29. Sept. 1928. 4°, 111 S. Kassel 1929, Bärenreiter-Verlag. 5.50 Rm.

Del Grande, C. Sviluppo musicale dei metri greci. 8°. Neapel 1928, S. I, E.M. 30 L.

Dumesnil, René. Wagner. (Maîtres de la musique ancienne et moderne). 8°. Paris 1929, Rieder. 18 Fr.

Edwards, George Thornton. Music and Musicians of Maine. 8°. Portland, Me., 1928, Southworth Press. 7.50 $.

Fitzgibbon, H. M. The Story of the Flute. Being a History of the Flute and everything connected with it. 2nd edn. 8°, 292 S. London 1929, Reeves. 6/6 sh.

Fuller-Maitland, J. A. Bach's „Brandenburg" Concertos. („The Musical Pilgrim". General Editor: Dr. Arthur Sommervell). 8°, 48 S. London 1929, Oxford University Press. 1/6 sh.

Hinjos, José de. Beethoven. Sugestiones. 4°. Cáceres 1928, Impr. moderna. 10 Pes.

Hughes, Dom Anselm. Worcester Mediaeval Harmony of the 13th and 14th Centuries. 4°, 148 S. Nashdom Abbey, Burnham 1928, The Plainsong and Mediaeval Society. 25 sh.

Hussey, D. Eurydice, or the Nature of Opera. 8°, 96 S. London 1929, K. Paul. 2/6 sh.

Jelmoli, Hans. Ferruccio Busonis Züricher Jahre. 4°, 30 S. (Neujahrsblatt d. Allgem. Musikgesellschaft i. Zürich, 117.) Zürich 1929, Orell Füßli [Hug & Co. i. Komm.] 3.20 Rm.

Isaacson, C. D. Face to Face with Great Musicians. 2 Bde. Gruppe I: XVII u. 247 S. Gruppe II: XVII u. 364 S. London 1929, Appleton. je 3/6 sh.

Katalog der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M. Hrsg. von Kathi Meyer und Paul Hirsch. Bd. I. Theoretische Drucke bis 1800. gr. 8°, 299 S. Berlin 1928, Verlag von Martin Breslauer. 50 Rm.

Der hochgeschätzte Frankfurter Sammler, dem die Musikwissenschaft schon für die Herausgabe einer stattlichen Zahl entlegener theoretischer und praktischer Musikdrucke zu großem Danke verpflichtet ist, beginnt jetzt mit der zweiten Reihe seiner Veröffentlichungen: dem Katalog seiner großartigen Musikbibliothek, die nach der leider unabwendbar gewordenen Auflösung der Bücherei W. Wolffheims als Besitztum eines Privatmannes nicht ihresgleichen hat. Der erste Band verzeichnet die theoretischen Drucke von der Inkunabelzeit bis zum Anbruch des 19. Jahrhunderts, von den „Ethimologiae" des Isidorus Hispalensis (Augsburg 1472) angefangen bis zur vierten Auflage von Leopold Mozarts Violinschule (Augsburg 1800). Der Band bildet also ein Seitenstück zu dem von Julia Gregory verfaßten „Catalogue of Early Books on Music (before 1800)" der Library of Congress (Washington 1913), die auf diesem Gebiete zwar an Vollzähligkeit, aber wohl kaum an innerem Reichtum der Frankfurter Sammlung überlegen ist. Denn obwohl ihr Besitzer bescheiden gesteht, mit den großen öffentlichen Bibliotheken nicht in Wettbewerb treten zu können, darf er doch mit Stolz sagen, daß seine Bücherei als bequem zugänglicher Fundort für zahlreiche Werke gelten kann, die bisher nur schwer oder garnicht erreichbar waren. Wenn auch bei einigen wichtigen Verfassernamen — wie Gafori, Aaron, Mersenne und Mattheson — eine annähernde Vollständigkeit erzielt ist, so bedarf es doch keines Hinweises, daß bei einer derartigen Sammlung Lücken stets unvermeidbar sind. Zu den von Hirsch angeführten Gründen — seine verhältnismäßig kurze Sammeltätigkeit und das vom Standpunkt des Bibliophilen begreifliche Bestreben, nur vollständig erhaltene Stücke zu erwerben — wäre als weiterer „Entschuldigungsgrund" die Unauffindbarkeit oder zum mindesten das ungemein seltene Vorkommen einer bedeutenden Anzahl alter Drucke anzuführen. Ausnahmen, wie es z. B. der auch von Hirsch gebührend ausgenutzte Verkauf der Bibliothek des Londoner Sammlers James E. Matthew war, bestätigen nur die Regel!

Der Hauptteil des Kataloges bietet die urkundlich getreue Wiedergabe des Wortlauts der

Büchertitel nach der alphabetischen Reihenfolge der Verfasser: insgesamt über 700 Werke, von denen 25 dem Ende des 15., 124 dem 16., 112 dem 17. und an 440 dem 18. Jahrh. angehören. Schon diese trockenen Zahlen lassen einen Rückschluß auf die hier angehäufte Fülle der Seltenheiten zu; es hieße den halben Katalog abschreiben, wollte man sie alle aufführen! Außer der stolzen Gafori- und Spatarogruppe seien daher nur Zimelien wie die beiden Ausgaben von Gersons „Collectorium" (1473 und um 1475), das „Musices opusculum" von Burtius (1487), die „Flores Musicae" von Spechtzhart (1488), das „Opus aureum" von Wollick (1501 und 1505) und die „Musica getutscht" von Virdung (1511) hervorgehoben, während wohl als kostbarstes Stück das einzig erhaltene Exemplar von Arnold Schlicks „Spiegel der Orgelmacher" (Mainz 1511) — es stammt aus der Sammlung Wagener-Marburg — bezeichnet werden darf. — Dem Titelteil folgt ein Anhang von 50 vor 1800 erschienenen Büchern historischen Inhalts zumeist aus dem 18. Jahrhundert, dann ein nach der Zeitfolge der Erscheinungsjahre geordnetes Verzeichnis und ein mit großem Fleiß und Geschick zusammengestelltes Schlagwortregister (für A z. B.: Aesthetik, Affektenlehre, Akkompagnement, Akustik, Anekdoten usw.), wie es in dieser Vollständigkeit bisher vermißt wurde. Mit Recht betont die Herausgeberin K. Meyer, daß der Index im Zusammenhang mit dem chronologischen Verzeichnis bei der Reichhaltigkeit des vorhandenen Bestandes den Verlauf der tatsächlichen Entwicklung widerspiegelt und somit in gewissem Sinne die Grundlage einer Geschichte der Musiktheorie schafft.

Um die gegebenen Grenzen des Katalogs nicht zu überschreiten, ist — bis auf einige Ausnahmefälle (Nr. 93, 432/33) — von näheren bibliographischen Nachweisen, dem Abdruck einzelner Vorworte nach dem Muster von Gasparis Katalog des Liceo musicale di Bologna usw. Abstand genommen worden. (Diese Beschränkung bleibt m. E. zu bedauern, da derartige wenn auch knapp gefaßte Nachweise den Wert eines Katalogs als Nachschlagewerk beträchtlich erhöhen.) Es sind jedoch den Wiegendrucken die Nummern von Hains Repertorium beigefügt, und auch die auf die Querelle des Bouffons und den Gluckistenstreit bezüglichen Schriften sind nach Pougins bekannten Übersichten bezeichnet.

Die Ausstattung, die der schöne Katalog durch die von Walter Tiemann getroffene Satzanordnung und den von Poeschel & Trepte in Leipzig besorgten Druck erfahren hat, ist mustergültig und befriedigt selbst des verwöhntesten Bücherfreundes Ansprüche. Dies gilt auch von den 30 Einschalttafeln mit den ausgezeichnet gelungenen Wiedergaben von graphisch bemerkenswerten Titelblättern und Probeseiten. — Als weitere Katalogbände verheißt Paul Hirsch zwei Verzeichnisse praktischer Musik: Opernpartituren — eine besonders reich ausgebaute Abteilung seiner Bibliothek — und alte Gesangs- und Instrumentalmusik nebst Erstausgaben klassischer Musikwerke.

G. Kinsky.

Kennedy-Fraser, Marjory. A Life of Song. 8°, VIII, 198 S. London 1929, Oxford University Press. 7/6 sh.

Kestenberg, Leo, und Walther **Günther**. Der Musiklehrer. (Weidmannsche Taschenausgaben von Verfügungen der Preuß. Unterrichtsverwaltung, Heft 13.) 8°, 206 S. Berlin 1928, Weidmann. 4 Rm.

Kirsch, Ernst. Wesen und Aufbau der Lehre von den harmonischen Funktionen. Ein Beitrag zur Theorie der Relationen der musikalischen Harmonie. (Sammlung musikwiss. Einzeldarst., Heft 12.) gr. 8°, VI, 35 S. Leipzig 1929, Breitkopf & Härtel. 1.80 Rm.

Kjerulf, Axel. Franz Schubert. 8°. Kopenhagen 1928, Wilhelm Hansen. 3 Kr.

Kobald, Karl. Klassische Musikstätten. Umgearb. u. erw. Neuausg. v. „Kobald, Altwiener Musikstätten". 8°, 366 S. Mit 95 Abb. Wien 1928, Amalthea-Verlag. 10 Rm.

Komorn, Maria. Johannes Brahms als Chordirigent in Wien und seine Nachfolger bis zum Schubert-Jahr 1928. 8°, 143 S. Wien 1928, Universal-Edition. 3.50 Rm.

Krehl, Stephan. Harmonielehre. (1. Vorbereitung, Darstellung u. Verbindung d. konsonierenden Hauptakkorde d. Tonart.) Sammlung Göschen 809. kl. 8°, 76 S. Neudruck. Berlin 1928, W. de Gruyter u. Co. 1.50 Rm.

Kroyer, Theodor. Walter Courvoisier. 8°, 109 S. Mit 1 Bildnis u. vielen Notenbeisp. München 1928, Drei Masken-Verlag. 3 Rm.

Kruse, Georg Richard. Reclams Opernführer. kl. 8°, 526 S. 2. erw. Aufl. Leipzig 1929, Reclam. 2.40 Rm.

Lachmann, Robert. Musik des Orients. 8°, 136 S. Mit 12 Abb. u. 14 Notenbeisp. Breslau 1929, Ferd. Hirt. 3.50 Rm.

Lazzari, A. La musica alla corte dei duchi di Ferrara. 8°. Ferrara 1928, S.-A. Industrie Grafiche.

Le Massena, C. E., und Hans Merk. The Songs of Schubert. 8°. New York 1928, Schirmer. 2.50 $.

Locher, A. J.-G.-Edouard Stehle, organiste et compositeur (1839—1915). 8°. Straßburg 1928, F.-X. Le Roux et Cie. 5 Fr.

Lourié, Isabella. Lebenserinnerungen der Künstlerin Frau Dr. Isabella Lourié, Pianistin. 8°, 150 S. Wiesbaden 1928, Schellenbergsche Hofbuchdruckerei [J. C. Hinrichs, Leipzig]. 3 Rm.

Lüdtke, Johannes. Musikpädagogische Skizzen. 8°, 194 S, m. Abb. Berlin 1928, L. Oehmigkes Verlagshandl. 5 Rm.

McEwen, John B. Tempo Rubato or Time-Variation in Musical Performance. 8°, 48 S. London 1928, Oxford Univ. Press. 3/6 sh.

Mackinlay, Malcolm Sterling. Origin and Development of Light Opera. 8°. Philadelphia 1928, McKay. 5 $.

Mantuani, Joseph. Frančišek Ksaver Križman, izdelovalec orgelj. (Skica njegovega življenja ob 200 letnici njegovega rojstva.) S.-A. aus: „Sv. Cecilije". 4°, 62 S. Zagreb 1928, Tiskala Nadbiskupska Tiskara.

Mason, Daniel Gregory. The Dilemma of American Music. 8°. NewYork 1928, The Macmillan Co. 10/6 sh.

Moberg, Carl Allan. Om Flerstänning Musik i Sverige under Medeltiden. gr. 8°, 92 S. Stockholm 1928, Isaac Marcus' Boktryckeri-Aktiebolag. 2.50 Kr.

Monaldi, Giuf. I teatri di Roma ne gli ultimi tre secoli. kl. 8°. Neapel 1928, R. Ricciardi. 10 L.

Montanelli, Archimede. La musica italiana attraverso i secoli. Riassunto storico. 8°. 128 S. Forli 1928, Tipografia Valbonesi.

Moser, Hans Joachim. Ein Besuch bei Franz Schubert. Aus d. Jugend-Musikgeschichte „Herrn Urians musikalische Reisen". (In Verbdg. mit ein. Schubert-Liederbl. v. Fritz Jöde) = Schrift der Schulmusikgruppe Berlin. 8°, 30 S. u. 8 S. Musikbeilage. Berlin 1929, Comenius-Verlag. —.80 Rm.

Moser, Hans Joachim. Paul Hofhaimer. Ein Lied- u. Orgelmeister d. deutschen Humanismus. 4°, IX, 217 u. 194 S. Mit 24 Abb., zahlr. Notenbeisp. u. Hofhaimers ges. Tonwerken als Anhang. Stuttgart 1929, Cotta Nachf. 32 Rm.

Moser, Hans Joachim. Das Volkslied in der Schule. (Musikpädagogische Bibliothek Heft 1.) 8°, XIX, 178 S. Leipzig 1929, Quelle & Meyer. 4.60 Rm.

Mottini, G. E. Beethoven. kl. 8°. Rom 1928, A. F. Formiggini.

Müller-Hartmann, Robert. Aufgaben zur Harmonielehre. 4°, 72 S. Leipzig 1928, N. Simrock. 3 Rm.

Musikerziehung. Vorträge van Karl Adler, Willi Bezner, Ernst Binder u. a. Hrsg. v. Hermann Keller. 4°, 132 S. Kassel 1929, Bärenreiter-Verlag. 6 Rm.

Nagler, Alois M. Hebbel und die Musik. gr. 8°, 146 S. Köln /Rh. 1929, J. P. Bachem. 3.60 Rm.

Opienski, Henryk. I.-J. Paderewski. Esquisse de sa vie et de son œuvre. 8°, XXII u. 134 S. Lausanne 1929, Editions Spes.

di Pasquale, D. Storia dell' arte organaria in Sicilia dal sec. XV al sec. XX. 8°. Palermo 1929. Tipogr. Trinacria.

Steinhausen, F. Adolf. Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik. Bearb. von Ludwig Riemann. 3. unveränd. Aufl. 8°, VII, 248 S. Leipzig 1929, Breitkopf & Härtel. 6 Rm.

Wagner, Richard. Mein Leben. Neue Ausgabe. 8°, V, 293, 308, 387 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel / Kistner & Siegel. 7 Rm.

Waltershausen, Hermann Wolfgang v. Dirigenten-Erziehung. gr. 8°, VII, 82 S. Leipzig 1929, Quelle & Meyer. 3 Rm.

Whitaker-Wilson, C. Franz Schubert, Man and Composer. 8°. London 1928, Scribners. 10 sh.

Wilm, Grace Gridley. The Appreciation of Music. Ten Talks on Musical Form. kl. 8°, XII, 140 S. New York 1928, The Macmillan Company. 7/6 sh.

Winkler, Julius. Die Technik des Geigenspiels. Teil II. Analysen ausgew. Etüden. Vermehrte Neuausgabe mit einem Notenanhang. gr. 8°, 50 u. 17 S. Wien 1929, L. Doblinger. 3 Rm.

Wolf, Johannes. Geschichte der Musik in allgemeinverständlicher Form. 8°, 159, VIII, 158, 144, 128 S. Leipzig 1929, Quelle & Meyer. 8 Rm.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, Seb. Gesänge zu G. Chr. Schemellis „Musikalischem Gesangbuch", Leipzig 1736. Mit ausgearbeitetem Generalbaß hrsg. von Max Seiffert. Berlin 1925, Leo Liepmannssohn Antiquariat.

Der mehrfachen Verdienste dieser Ausgabe erstes und größtes ist es, fachphilologischen wie praktischen Ansprüchen gleichermaßen zu entsprechen. Darüber hinaus sagt man nicht zu viel, wenn man feststellt, daß mit ihrem Erscheinen ein neuer Abschnitt in der Geschichte dieser Gesänge anhebt. Der frühere, der damit abgeschlossen wird, und der mit dem ersten Neudruck der Lieder durch C. F. Becker begann, ist in seiner fast genau hundertjährigen Dauer kein Ruhmesblatt für die zünftige Musikedition gewesen.

Rein äußerlich ein einschneidender Unterschied von der bisherigen Praxis: die Reihenfolge der Lieder richtet sich nach der originalen Einteilung des Gesangbuchs und gibt ein sinngemäßes Ganzes, in dem zusammengehörige Gegenstände zu einer Gruppe zusammengefaßt sind. Das räumt mit dem orientierungslosen, unübersehbaren Durcheinander auf, das die bisher gebräuchlichen Ausgaben, nicht einmal die Gesamtausgabe (Bd. 39) ausgenommen, durch „Ordnung" der Lieder nach dem — Alphabet der Textanfänge (man denke sich solche Prinzipien etwa auf Schubertlieder angewendet!) geschaffen hat. Ohne daß er im Vorwort ausdrücklich in Anspruch genommen würde, ist die Wahrung des organischen Zusammenhangs (wie es früher Becker und Bargiel auch getan hatten) einer der fundamentalen Vorzüge dieser Publikation.

Den unmittelbaren Impuls zur Herausgabe hat jedoch die Empfindung für die zweite katastrophale Verkennung der Lieder gegeben: ihrer Behandlung als Gemeindegesänge, in denen das begleitende Instrument die Melodie in der Oberstimme mitspielt. Aus dem an sich schon wertvollen Hinweis auf den Charakter der Änderungen, die Bach an den übernommenen Melodien vornimmt, und aus satztechnischen Beobachtungen folgert Seiffert im Vorwort programmatisch die Behandlung der Lieder als Sologesänge. Wenn ihn das nebenbei auch zur Ablehnung der Möglichkeit des vierstimmigen Chorsatzes führt, so möchte ich ihm darin freilich nicht folgen. Bach hat durch vierstimmige Aussetzung von fünf[1] Schemellisätzen (Nrn. 26, 32, 37, 53 und 63) bewiesen, daß sie sehr wohl auch für Chorsatz geeignet sind, — daß er aber auch keinen Anstand nahm, seine Generalbaßskizze bei der Verwendung zu Chorsätzen überall dort musikalisch oder

[1] Wie bereits Winterfeld feststellte; Spitta führt nur vier an.

technisch (z. B. Überschneidungen von Alt und Sopran) umzubiegen, wo es durch die neue Bestimmung nötig wurde.

Seifferts Ausgabe gibt „dem Sololied nun auch das ihm entsprechende Gewand", in erster Linie dadurch, daß Generalbaßpart und Melodie von der gegenseitigen Kettung erlöst sind, so daß diese selbständigen Fluß gewinnt, jener sich musikalisch frei entfaltet. An der Baß-Aussetzung könnte nur jemand Kritik üben, der es besser verstünde; sie zeugt auch dort, wo die Bezifferung fehlt und man über die Wahl eines Akkordes im Zweifel sein könnte, von jener objektiven Beherrschung, die Seiffert seit je den Ruf der Kapazität auf dem Gebiet der Generalbaßpraxis eingetragen hat. Prinzipielles könnte ein Jüngerer heute anders anfassen, er könnte durch vorsichtigeren Genuß der neugewonnenen Freiheit, durch größere Zurückhaltung bei Überschneidungen der Singstimme den Vortrag mittleren Kräften etwas erleichtern, durch häufigeren Verzicht auf kompakte Vierstimmigkeit des Begleitsatzes den Charakter kammermusikalischer gestalten; das aber wären subjektive Einzelheiten.

Während durch Eliminierung der Fermate die Gefahren ihrer mißverständlichen Deutung im Rahmen des Sologesanges beseitigt sind, wies bereits Arnold Schering[1] darauf hin, daß im Zusammenhang damit ein drittes großes Problem nicht berührt wurde: das der Taktstrichsetzung. Tatsächlich hat Seiffert, trotz verschiedentlicher Andeutungen, das Taktbild, das der gelegentlich kompliziert umsetzenden rhythmischen Einteilung nicht entspricht, beim alten, vom Original abgeleiteten schematischen Periodengliederungssystem gelassen. Eine Abänderung dieses Faktors würde meines Erachtens der Ausgabe nach dem heutigen Stande der Erfahrung letzte Vollendung verleihen und sollte sich bei künftigen Auflagen ohne übermäßige Schwierigkeiten noch durchführen lassen.

Sehr nützlich ist schließlich die Angabe des Melodienerfinders bei den einzelnen Liedern. Seiffert folgt hier, mit der Gesamtausgabe, den Resultaten Johannes Zahns, spricht allerdings in richtiger, zurückhaltender Beurteilung der Situation von „wohl vorläufig endgültiger Entscheidung". In dem Maße, als ältere Quellen bekannt werden, mag sich noch manche Bestimmung der Herkunft verschieben. So konnte ich dank meiner Beschäftigung mit dem Lebenswerk Johann Rosenmüllers feststellen, daß die Sterbeweise „Meines Lebens letzte Zeit" (Nr. 63) diesem Meister zugehört. Der ursprünglich fünfstimmige a-cappella-Satz vom Jahre 1654, dessen Neuveröffentlichung bevorsteht, muß sehr zeitig in einem Einzeldruck nach Gotha geraten sein, der sich als einzige bekannte Vorlage noch heute vorfindet; dort hat dann augenscheinlich der Herausgeber der „Psalmodia sacra" von 1726 (Zahns Vorlage) die Melodie mit einigen Abänderungen in seine Sammlung aufgenommen, an dessen Fassung sich wiederum Bach eng anschließt — womit die Weise in interessantem Kreislauf an ihren Ausgangsort zurückkehrte.

Bei den 21 Liedern, die man keinem anderen Autor zuweisen konnte, nimmt Seiffert mit seinen Vorgängern Bachs Autorschaft an. Für den überwiegenden Teil dieser Melodien hat inzwischen ebenfalls Schering, a. a. O., im Hinblick auf ihr häufiges Erscheinen im Gewande französischer Tanztypen oder auf empfindliche Mängel im Wort-Tonverhältnis die Bachsche Abkunft in Zweifel gezogen. Ob allerdings Scherings Abspruch in voller Tragweite aufrecht zu erhalten sein wird, mag fraglich erscheinen; ein hypothetisches und subjektives Element ist darin nicht auszuschließen, und schon Spitta hat bemerkt, daß die Arbeit am Schemellibuch offenbar nicht Bachs intensivstes Interesse erregte, so daß schwächere Zeugungen immerhin erklärlich wären. In der Mehrzahl der Fälle ist Scherings Beweisführung allerdings zwingend. Die Bachautorschaft der drei auch von Schering für Bach in Anspruch genommenen Lieder (Nrn. 32, 44, 59) suchte ich in einer kleinen stilkritischen Untersuchung, die ihrer Veröffentlichung in der „Zeitschrift" entgegensieht, zu erhärten.

Ein Revisionsbericht, den die Gesamtausgabe versäumte (!), Faksimile des Titelblattes und des von Bach signierten Liedes Nr. 44, ein systematisches Register der Inhaltsgruppen, sowie alphabetische Verzeichnisse der Dichter, Sänger und Textanfänge vervollständigen diese grundlegende philologisch wie praktisch gleich dankeswerte Ausgabe, der man die weiteste Verbreitung wünschte. Fred Hamel.

Bach, Carl Philipp Emanuel. Zwölf zwei- und dreistimmige kleine Stücke für die Flöte oder Violine und das Klavier (1770). Mit Einführung neu hrsg. von Richard Hohenemser.

[1] Bachjahrbuch 1924.

Veröffentlichungen d. Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M. Nr. 9. quer-12°, 18 S. Berlin 1928, Martin Breslauer

Wenn es ein musikalisches Taschenformat gibt: das hier in Neudruck vorliegende Werkchen, von Hohenemser mustergiltig herausgegeben und mit einem feinsinnigen Begleitwort versehen, ist ein Beispiel dafür. Der Verleger Friedrich Schönemann, „Kupferstecher in Hamburg", hat es auch expreß darauf abgesehen, daß „diese Stücke in einem Futterale allenthalben in der Tasche fortgebracht werden können", im Gegensatz zu den meisten Musikalien, die „in einem solchen Format herausgekommen sind, daß man sie nicht ohne Beschwerde bei sich führen kann". Man sieht sich das schmale und längliche Bändchen an, und denkt sich unwillkürlich in die andre Tasche des Rockes oder Surtouts eine Pochette, in die Hand des Besitzers und Spielers einen Spazierstock, der sich unversehens in eine Flöte verwandelt und nicht bloß ein Instrument bürgerlichen Nutzens, sondern auch des Gefühls und der Schwärmerei ist ... Freilich: das könnte nur für einen Teil der Stückchen gelten, die tatsächlich für Geige und Flöte oder je zwei Geigen und Flöten bestimmt sind. Die andre Hälfte verlangt das Cembalo und somit die Stube; und da je zwei der Stückchen immer zusammengehören, scheint es mit der Charakterisierung als Freiluftmusik überhaupt nichts zu sein. In dieser Anlage ist die Hamburger Tradition vielleicht besonders erkennbar: diese Stückchen sind ein Ableger en miniature jener Fantaisies pour le Clavecin von Telemann, die Max Seiffert als 4. Band der gleichen Publikationen herausgegeben hat. Über die Ausführung gibt uns der Verleger und Stecher bereitwilligst Auskunft: „Wenige Personen, ohne daß sie nötig haben, in der Musik stark zu sein, können ohne viele Umstände dadurch eine Art von einem kleinen Konzert formieren. Die Trios können zur Verstärkung mit zweien Flöten und Violinen zugleich gespielet werden; und es wird wohlklingen, wenn man die darauf folgenden Duetten bloß mit zweien Flöten spielt. Bei den Trios kann man auch abwechselnd jede Reprise einmal mit Flöten, das andre Mal mit Violinen, und zuletzt das ganze Stück noch einmal mit beiden Instrumenten spielen. Ist das Klavier nicht stark genug, so kann noch ein anderes Instrument den Baß spielen".

Musikalisch sind die Stückchen trotz ihrer Einfachheit von großem Reiz, und an jedem ist die „galante Feder" des Hamburger Bach zu erkennen. Steht das Hauptsätzchen in Dur, so steht das Trio (Duo) in Moll und umgekehrt, nur bei dem letzten Paar tritt die Paralleltonart (g moll — B dur) ein. Die Taktart und das Tempo bleiben streng gewahrt. Es sind geprägte Typen in kleinster Fassung: ein Allegro in $^2/_4$ und $^6/_8$; ein Menuet, eine Polacca; ein Allegro scherzando, ein lyrisches Andante in $^3/_4$; die Oberstimmen gehen paarweise, im Unisono, oder befleißigen sich eines mehr oder weniger lebhaften Dialogs; am feinsten gearbeitet die beiden Duos in g moll und c moll: — das erste fast kanonisch im älteren Stil, das zweite ein ganz leichtes und höchst galantes Herüber- und Hinüberwerfen des Motivs. Es gibt wenig Werkchen, die auf engstem Raum so sehr den Geist der Zeit und ihres Schöpfers atmen als diese freundlichen und scheinbar anspruchslosen Stückchen. A. E.

Celler Passion 1637 nach dem Evangelisten Matthäus. Für Einzelstimmen, gemischten Chor und Gemeindegesang, mit instrumentalen Zwischenspielen ad lib. Hrsg. von Fritz Schmidt. Part. 4°, 24 S. Kassel [1929], Bärenreiter-Verlag. 3.20 Rm.

Pękiel Bartłomiej. „Audite Mortales" a 2 Canti, 2 Alti, Tenore, Basso, 2 Viole da gamba, Violone con Basso d'Organo. Hrsg. von X. Hieron. Feicht u. Kazimierz Sikorski. Veröffentlichungen alter poln. Musik IV. 2°, 40 S. Warschau [1929], Gebethner & Wolff.

Praetorius, Michael. Oster-, Himmelfahrts- und Pfingstlieder zu vier Stimmen. Hrsg. von Friedrich Blume. Bearb. von Fritz Reusch. 4°, 16 S. Wolfenbüttel 1929, G. Kallmeyer. —.90 Rm.

Ravenscroft, Thomas. Pammelia and other Rounds and Catches. Transcribed and Edited from the original editions (1609—11) by Peter Warlock. 4°, VIII u. 34 S. 21 sh.

Różycki, Jacek (Hyacinthus) († ca. 1700). Hymni ecclesiastici quatuor vocibus concinendi. Hrsg. von Adolf Chybiński und Bronisław Rutkowski. Veröffentlichungen alter poln. Musik III. 2°, 20 S. Warschau [1929], Gebethner & Wolff.

Miszellen

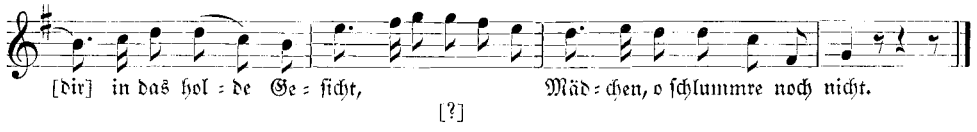
Zu Schuberts Gitarrenquartett. Über das von mir 1926 im Drei Masken-Verlag zu München herausgegebene Gitarrenquartett Franz Schuberts erschien im Novemberheft (S. 124f.) eine ausführliche Besprechung aus der Feder Otto Erich Deutschs, der schon in der reichhaltigen Schubertgabe der österreichischen Gitarrezeitschrift (Juni 1928, S. 23f.) in einem bezeichnenderweise ‚Schubert ohne Gitarre' betitelten Aufsatz diesen „merkwürdigen Fall" behandelt hatte. Deutsch kommt zu dem Ergebnis, daß das gesamte Werk keine Neuschöpfung, sondern die Neubearbeitung eines fremden, noch unermittelten gedruckten Trios für Flöte, Gitarre und Bratsche bilde, die Handschrift also „nur die eigenhändige, nicht völlig ausgeschriebene Bearbeitung eines fremden Trios und zwar durch Einfügung der Cellostimme" sei. Bei dem berechtigten Aufsehen, das der vor zehn Jahren erfolgte Fund des Manuskripts erregt, und der großen Verbreitung, die das Werk seit seiner Herausgabe gefunden hat, scheint mir eine Erwiderung auf die Ausführungen des hervorragenden Schubertforschers geboten.

Ohne weiteres sei zugegeben, daß die vermeintlichen engen Beziehungen des Meisters zu dem Lieblingsinstrument der Biedermeierzeit bisher stark übertrieben dargestellt sind und diese irrige Annahme erst durch Deutschs erwähnten Aufsatz gebührend widerlegt worden ist. (Veranlassung zu dieser Überschätzung gab Richard Schmids höchst anfechtbare Skizze ‚Franz Schubert als Gitarrist', die alles andere als „musikhistorisch" ist. Aber auch Deutsch hat ja in seinem Tafelwerk vom Jahre 1913 zwei Gitarren „aus Schuberts Besitz" abgebildet, deren Echtheit sich dann freilich nicht aufrecht erhalten ließ.) Immerhin liegt in der am 27. September 1813 zur Namensfeier des Vaters geschriebenen Terzettkantate eine verbürgt echte Komposition mit Gitarrenbegleitung vor: ein Beweis, daß Schubert — mag er nun das Instrument bei dieser Gelegenheit selbst gespielt haben oder nicht — die Zupfgeige sachgemäß zu behandeln verstand. Und wenn er, was nunmehr feststeht, sie nicht mit der Künstlerschaft beherrscht hat, die zur Ausführung des durchaus nicht leichten Gitarrenparts des Quartetts erforderlich ist, so darf ihm doch wohl eine Vertrautheit mit den Feinheiten gitarristischer Spielweise und Schreibart nicht abzuerkennen sein, wie ja auch Mozarts meisterhafte Ausnutzung entlegener Instrumente, beispielsweise des Bassethorns, der Glasharmonika und der Flötenuhr, genugsam bekannt ist.

Als Stütze seines ablehnenden Standpunkts weist Deutsch darauf hin, daß Schubert um 1812 fremde Gesänge zuweilen neu komponiert oder neu bearbeitet habe. Außer bei „Hagars Klage" — nach Heuberger eine „bewußte Nachahmung der Zumsteegschen Komposition" — ist dies aber nur von einem Werke erwiesen, das schon Kreißle von Hellborn „wohl das einzige Beispiel einer von ihm unternommenen Verbesserung einer fremden Arbeit" nennt: dem Ende Dezember 1812 geschriebenen komischen Terzett „Die Advokaten" (op. 74), offenbar ein bloßes Gefälligkeitsstück, dessen Sachverhalt Deutsch jetzt aufgehellt hat. Die „ungewöhnliche Art der Signierung" dieser Handschrift mit dem Namenszug in der rechten unteren Ecke des Titelblatts läßt vermuten, daß Schubert damit seine Rolle als bloßer Bearbeiter erkennen lassen wollte, während das Gitarrenquartett den Namen in der üblichen Weise am Kopfe des Notentextes trägt. In diesem Zusammenhang dürfte dem in der Überschrift durchstrichenen Worte „Terzett" keine zu große Bedeutung beizumessen sein. Es kann sich hier sehr wohl lediglich um ein Schreibversehen handeln, da doch kaum anzunehmen ist, daß Schubert ein fremdes Trio abzuschreiben vorhatte und diese Kopie mit seinem Namen zeichnen wollte.

Auch die von der Wiener Nationalbibliothek kürzlich erworbene Liederhandschrift aus der Zeit nach 1800 trägt nicht zur Lösung des Rätsels bei. Der hier mit einer anderen Vertonung eines ungenannten Komponisten aufgefundene Text bietet zwar den

Wortlaut des dem Variationensatze als Thema zugrunde liegenden „Ständchen", läßt aber die Frage nach dem Namen des vermuteten fremden Tonsetzers der im Quartett benutzten Liedmelodie noch immer ungeklärt. Außer den beiden Worten in den ersten Versen („Mädchen mein . . ", „Siehe, Liebe . . .") will übrigens auch die vorletzte Zeile sich dieser Melodie nicht recht anpassen:



Den eigentlichen Stein des Anstoßes bilden jedoch nach wie vor die beiden in der Urschrift fortgelassenen, aus dem „gestochenen Terzett" zu entnehmenden Variationen I und III ohne Violoncell. Meine Erklärung lautete, daß eine Drucklegung des Originaltrios zwar geplant oder vorbereitet gewesen, aus unbekannten Gründen aber nicht zustande gekommen sei. Deutsch ist dagegen der Meinung, daß Schubert bei seiner Neubearbeitung des Trios „eines modischen Komponisten" diese Variationen nicht abgeschrieben, sondern den Ausschreiber der Stimmen auf die gedruckte Vorlage verwiesen habe. Die Berechtigung dieser Annahme sei gern anerkannt — sie zwingt aber m. E. nicht zu dem Schlusse, daß die anderen Variationen ebenfalls bloße Entlehnungen sein müssen. Nach der Feyerer'schen Familienüberlieferung, die ich in diesem Falle — im Gegensatz zu Deutsch — nicht ganz ablehnen möchte, da sie die einzige Erklärung für den Verbleib des Autographs bildet, soll das Quartett der Schwester Friedrich Stenzls gewidmet gewesen sein. Wäre es nun nicht möglich, daß die vielleicht von einem anderen Mitglied des Freundeskreises herrührenden gedruckten Variationen des „Ständchens" ein Lieblingsstück dieser jungen Dame waren, daß Schubert sie daher in das Quartett übernommen und um eine Reihe *eigener* Veränderungen bereichert habe? Denn diese Quartettvariationen erwecken wirklich nicht den Eindruck von Bearbeitungen: Variation I mit ihrer Bevorzugung der durch Daumenaufsatz zu erzielenden hohen Lagen ist ein regelrechtes Bravourstück für Violoncell, die ausdrucksvolle Harmonisierung der Più lento-Variation IV verrät eine Meisterhand und ist eines Schubert durchaus würdig, und die hübschen Pizzikato-Wirkungen der nur bruchstückweise erhaltenen Variation V beruhen ja gerade auf der Verwendung von zwei Streichinstrumenten, sind also nur durch Bratsche *und* Violoncell zu ermöglichen.

Wenn trotzdem bei diesem Satze ein Zweifel bestehen bliebe — darf daraus gefolgert werden, daß alle anderen Sätze des Werkes ebenfalls nicht von Schubert seien? Es ist doch immerhin auffallend, daß in ihnen kein einziger Hinweis auf die vermeintliche Vorlage vorkommt, wohl aber mannigfache Autorkorrekturen in allen vier Stimmen, während doch zu einer Umarbeitung des Flöten- und Gitarreparts kein rechter Grund bestand, die Umformung vielmehr nur auf die beiden Streicherstimmen beschränkt zu werden brauchte.

Denn bei allen angenommenen äußeren „Verdachtsgründen" muß doch auch — wie schon bei den Variationen hervorgehoben — der innere Wert des Werkes in Betracht gezogen werden, das an musikalischer Bedeutung die gesamte, ziemlich seichte Wiener Gitarrenliteratur der Zeit weit überragt. „Wenn ein musikerfahrener Schubert-Freund dieses Gitarrenquartett etwa durch Radio zu Gehör bekommt, so wird er die Kopfhörer schütteln über die Zuschreibung", meint Deutsch: ein Urteil, das mir voreingenommen erscheint und wohl weniger scharf ausgefallen wäre, wenn nicht ein Echtheitszweifel mitgesprochen hätte. Zur Wiederlegung genüge ein Hinweis auf den von A. Orel herausgegebenen Klaviertriosatz vom Jahre 1812 oder auf die frühen Streichquartette, Stücke, die noch weniger etwas vom „eigentlichen" Schubert verraten — ganz abgesehen von der schon durch die Besetzung gebotenen, absichtlich leicht

gewogenen, serenadenartigen Anlage des Gitarrenquartetts. Aber andererseits: wie steht es mit dem dritten, langsamen Satz, der nach H. K. Schmids treffenden Worten „nicht nur den echten, sondern schon den ganzen Schubert verrät?" Ist etwa auch bei diesem Satz, der „in seiner durchgreifenden Innigkeit" in anderen Frühwerken des Meisters kaum seinesgleichen hat, ein Kopfschütteln gerechtfertigt und wäre dieses Lento e patetico einem Giuliani, v. Call, Matiegka oder einem anderen der modischen Dutzendkomponisten jener Zeit zuzutrauen?

Solange also der bündige Gegenbeweis nicht erbracht ist, vermag ich mich nicht zu der Ansicht zu bekennen, daß das selbstgeschriebene Gitarrenquartett bis auf die Violoncellstimme nicht Schuberts Werk sei, und glaube, daß sich Deutschs ablehnende Stellungnahme — um mit Lessings Patriarch zu sprechen — auf kein „Faktum, sondern eine Hypothes'" stützt!

Köln, im Dezember 1928. Georg Kinsky.

= Ein Buch aus dem Besitze des Wolfgang Figulus. Im Jahre 1694 kaufte der Zwickauer Rat den Erben des 1687 verstorbenen Gymnasialrektors Christian Daum dessen hinterlassene Bibliothek von 7680 Büchern einschließlich einiger wertvoller Handschriften nebst der Korrespondenz des berühmten Gelehrten ab. Auf diesem Wege ist ein äußerlich unscheinbarer Oktavsammelband (Signatur XXIX. II. 28) in die Zwickauer Ratsschulbibliothek gelangt, der sowohl wegen seiner Schicksale als auch wegen seines Inhalts die Aufmerksamkeit der Leser dieser Zeitschrift verdient. Der Band hat mehrmals den Besitzer gewechselt. Höchst wahrscheinlich auf den ersten Besitzer bezog sich die Inschrift auf der Innenseite des Ledereinbanddeckels, die wegradiert und von der nur noch zu erkennen bzw. zu erraten ist: „. . . Schaufuß (?) est possessor huius libelli . . . groschen". In wessen Händen der Band war, bevor er an Daum kam, zeigt ein Eintrag auf der Mitte des Vorsatzpapiers in kindlich unbeholfenen Schriftzügen: „Anna Catharina Freulein reußin von plawen". Die Prinzessin wurde am 24. März 1615 in Gera geboren und starb am 16. Februar 1682 in Schleiz[1]. Zeitlich zwischen diese beiden Einzeichnungen hinein fällt nun der Besitzvermerk, der am meisten interessieren wird: oben auf dem Vorsatzpapier lesen wir in zierlicher Schrift: ‚Guolphgangus Figulus // Anno salutis 1547'.

Der vortreffliche Komponist[2] hieß eigentlich Töpfer und stammte aus Naumburg. Im Wintersemester 1547 wurde er in Leipzig immatrikuliert. Wahrscheinlich hat er unser Sammelbändchen in diesem seinem ersten Studiensemester erworben. Sonnabend nach Ostern 1549 stellte der Leipziger Rat ihn zunächst versuchsweise bis Trinitatis als Thomaskantor an. Die Anstellung wurde dauernd; er durfte auch an der Universität musiktheoretischen Unterricht erteilen[3]; trotzdem folgte er einem Lätare 1551 an ihn ergehenden Ruf als Kantor und Quartus an die Fürstenschule Meißen. Hier wirkte er bis zu seiner Pensionierung am 4. März 1588, die ihm „wegen Alters- und Leibesschwachheit" bewilligt wurde[4]. Wahrscheinlich 1591 ist er gestorben.

Daß der Besitzvermerk in unserm Sammelbändchen wirklich von dem Komponisten stammt, zeigt die Übereinstimmung der Schriftzüge mit einer jedenfalls echten Einzeichnung in einem Stammbuch der Zwickauer Ratsschulbibliothek. Es handelt sich um ein Exemplar der 1561 bei Veit Creutzer in Wittenberg erschienenen Ausgabe der Loci Melanchthons in der Übersetzung des Justus Jonas, das auf den am Anfang und am Ende miteingebundenen weißen Blättern stammbuchartige Eintragungen von der Hand mehrerer Gelehrter und Schulmänner aus der 2. Hälfte des 16. Jahr-

[1] Berthold Schmidt, Die Reußen. Genealogie des Gesamthauses Reuß älterer und jüngerer Linie, Schleiz 1903, Tafel 11, Nr. 20.

[2] Eitner, Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon d. Musiker u. Musikgelehrten III, 442. Fürstenau, Allgemeine Deutsche Biographie VII, 8.

[3] Rudolf Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs, Leipzig 1909, S. 58.

[4] Mitteilungen des Vereins f. Gesch. der Stadt Meißen V (1900), 87 f.

hunderts aufweist. Das Buch gehörte einst einem gewissen Christoph Freitag, der aus Schneeberg stammte, in Wittenberg studiert hat, 1568 Diakonus in Zehren (Eph. Meißen), 1569 Pfarrer in Hirschfeld bei Nossen, 1576 Pfarrer in Naustadt (Eph. Meißen) wurde und 1595 starb. Es entspricht den Wirkungsstätten des einstigen Besitzers, wenn wir in dem Buche vornehmlich Einträge von Lehrern der städtischen Lateinschule und der Fürstenschule in Meißen finden. Figulus hat als Meißner Fürstenschulkantor am 3. Juli 1585 eine Stelle aus Augustin eingetragen[1]. Die Einzeichnung stammt aus einem seiner letzten Dienstjahre; die Übereinstimmung der Schriftzüge dieses Stammbucheintrags mit denen jenes Besitzvermerks springt trotzdem in die Augen.

Daß der Band dem Komponisten gehört hat, wird nun aber vollends klar durch seinen Inhalt. Er enthält hauptsächlich musiktheoretische Werkchen, und zwar sind es Drucke von äußerster Seltenheit. Ich verzeichne den Gesamtinhalt des Bandes:

1. Sententiae Salomonis iuxta Hebraicam veritatem summa cura reditae autore Philippo Melanch. Lipsiae per Nicolaum Fabrum, 1538. Titelbordüre des Monogrammisten MS vgl. Heinrich Jentsch, Nickel Schmidt (Nicolaus Faber) und Michael Blum, zwei Leipziger Drucker der Reformationszeit, Wolfenbüttel 1928, S. 39. A. E.: Lipsiae per Nicolaum Fabrum diligenter excussus anno 1538. Vgl. Corpus reformatorem 14, 1/2.

2. Erotemata octo partium orationis ad tyronum literariorum usum comportata concinnataque Sigismundo Lupulo collectore. Ad libelli calcem calendarium iam recens aeditum additum est. 1538. A. E.: Erphordiae excudebat Melchior Saxo anno 1538.

Das Vorwort ist datiert: Rothenburg o. T., 22. Okt. 1533. Die Erstausgabe erschien 1533 bei Nicolaus Faber in Leipzig.

3. Scholia in musicam planam Venceslai Philomatis de nova domo, ex variis musicorum scriptis pro Magdeburgensis scholae tyronibus collecta per Martinum Agricolam.

Über Martin Agricola aus Sorau, seit 1520 Kantor in Magdeburg, vgl. Eitner, Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten I, 60—62, über Wenzeslaus Philomathes aus Neuhaus in Böhmen ebd. VII, 426. Unser Druck ist ohne Ort und Jahr. Das Erscheinungsjahr 1537 ergibt sich aus der Praefatio ad lectorem Bl. A 2[a]: ‚Ante triennium, ni fallor, Musica quaedam Venceslai Philomatis recens in lucem exiit oratione ligata conscripta . . .' Offenbar ist hier die 1534 in Wittenberg bei Georg Rhaw erschienene Neuausgabe der Musicorum libri quatuor gemeint. Agricola hält diese Verse für vorzüglich geeignet als Memorierstoff für die Schuljugend; sie seien aber der Erklärung bedürftig. Wolle man sie diktieren, so würde das viel Zeit und Mühe kosten. Deshalb habe er einen Kommentar dazu drucken lassen.

Angehängt ist ein Libellus de octo tonorum regularium compositione. Die Praefatiuncula hat Agricola als Martinus Sore (er stammte ja aus Sorau) unterzeichnet. In ähnlicher Weise hat er hier Merkverse von Cyprianus Vomelius[2] (von dem auch das empfehlende Gedicht auf der Titelrückseite stammt) mit Scholien versehen.

4. Enchiridion utriusque musicae practicae a Georgio Rhaw ex variis musicorum libris pro pueris in schola Vitebergensi congestum. 1536. Titelbordüre des Monogrammisten X X. A. E. ein Gedicht von Joh. Spangenberg[3]: Encomion

[1] Ztschr. f. Gesch. der Erziehung u. des Unterrichts II (1912), 255. Über das Buch und die Stammbucheinträge darin im allgemeinen ebd., S. 251 ff., u. Theolog. Studien u. Kritiken 1914, 114 ff.

[2] Vgl. über ihn Allgemeine Deutsche Biographie 40, 207 f. V. war damals Kollege Agricolas an der Magdeburger Schule.

[3] Vgl. über ihn Allgemeine Deutsche Biographie 35, 43—46. Sp. war 1524—1546 Pastor in Nordhausen und hat sich um das dortige Schulwesen sehr verdient gemacht.

scientiae, dann ein Holzschnitt von dem Monogrammisten MS: Bärtiger Arion mit der Kithara auf dem Delphin, darunter: Vitebergae apud Georgium Rhav.

Über Rhaw als Komponisten und Musikschriftsteller vgl. Eitner VIII, 204—206. Das Enchiridion erschien erstmalig 1518 bei Valentin Schumann in Leipzig. In den späteren Ausgaben geht eine Widmung Rhaws an Joh. Bugenhagen[1], Wittenberg, 12. Juni 1530, voraus. Die Ausgabe von 1531 (mit derselben Titelbordüre wie unsere Ausgabe von 1536) ist beschrieben bei Geisenhof, Bibliotheca Bugenhagiana, Leipzig 1908, S. 316 f., Nr. 273. Wieder sind Merkverse von Wenzeslaus Philomathes eingestreut.

5. Enchiridion musicae mensuralis a Georgio Rhav congestum . . . Titelbordüre des Monogrammisten MS (unten wieder Arion — aber bartlos! — auf dem Fisch). A. E.: Vitebergae apud Georgium Rhau anno 1538. Auf der letzten Seite ein schöner Cranachscher Holzschnitt: David, die Harfe spielend, dem Gottvater in Wolken erscheint.

Hier sind die Merkverse von Christoph Hegendorfer (von dem auch das Epigramm auf der Titelrückseite des Enchiridion utriusque musicae practicae verfaßt ist).

6. Libellus de compositione cantus Joannis Galliculi. Vitebergae apud Georgium Rhau anno 1538. Titelbordüre.

Vgl. Eitner IV, 133. Das Vorwort von Galliculus an Rhaw aus der bei Valentin Schumann in Leipzig 1520 erschienenen Erstausgabe ist geblieben.

7. Rudimenta musices, quibus canendi artificium compendiosissime complexum pueris una cum monochordi dimensione traditur, per Mar. Agricolam. Vitebergae apud Geor. Rhaw anno 1539. Titelbordüre vom Monogrammisten M S. A. E.: Vitebergae apud Georgium Rhaw anno 1539.

Agricola hat dieses Werkchen durch ein Vorwort, Magdeburg, 9. März 1539, ‚D. Georgio Kloken, iurisperito apud Schuibsenses (in Schwiebus?), suo et cognato et patrono in primis colendo' gewidmet. Es beginnt: Ich zweifle nicht, daß Du Dich sehr wundern wirst, was mir eingefallen ist, ‚cur denuo iam Musicam ediderim, cum ea, quae anno a me est publicata superiori, tibi mirifice sit probata'. Hiernach wären die scholia in musicam planam Venceslai Philomatis (= Nr. 3 in unserem Sammelbande) nicht 1537, sondern 1538 erschienen. Agricola fährt fort: das frühere Büchlein sei dem Verständnis der Magdeburger Schuljungen angepaßt gewesen, ‚qui florente adhuc nostrae scholae statu communicatione publicae nostrae institutionis utebantur'. Dann aber habe die Pest die Schuljugend auseinandergetrieben. Die, die sich jetzt wieder allmählich versammelt habe, muß den Stoff möglichst konzentriert, leicht verständlich und behältlich dargeboten erhalten. Zu diesem Zwecke veröffentliche er das vorliegende Büchlein.

8. De ratione faciendorum versuum Joannis Murmellii Ruremundensis tabulae . . . A. E.: Tabularum Joannis Murmellii de ratione condendorum versuum finis Magdeburgi apud Michaelem Lottherum 1538.

Diese Ausgabe fehlt bei D. Reichling, Joh. Murmellius, Freiburg i. Br. 1880, S. 158.

Überblickt man den Inhalt unseres Sammelbandes, den Wolfgang Figulus, wie gesagt, aller Wahrscheinlichkeit nach während seines ersten Leipziger Semesters erworben hat, dann erhält man den Eindruck: schon damals stand ihm „ein Bild des, was er werden soll" klar vor der Seele, der Beruf als Lehrer, besonders als Musiklehrer; beizeiten schaffte er sich das nötige Handwerkszeug an.

Otto Clemen, Zwickau.

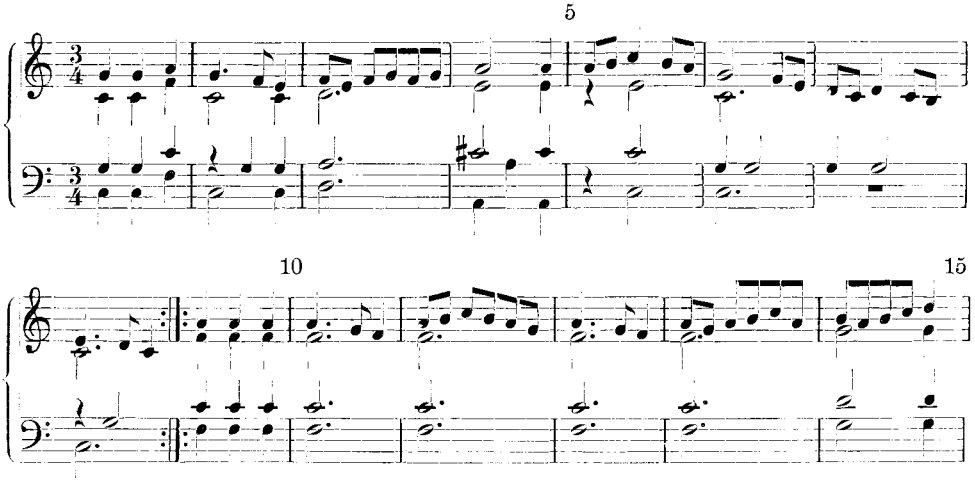
[1] Vgl. über ihn Allgemeine Deutsche Biographie 11, 274; 13, 794; 24, 715.

= Eine Gagliarde von Ciprian de Rore? Das Septemberheft des AfM VIII enthält unter obenstehendem Titel eine Abhandlung von Leo Schrade, in welcher die Frage aufgestellt wird, ob eine vom Verfasser als Beilage der betreffenden Abhandlung veröffentlichte Gagliarde, die sich in zwei nur wenig abweichenden Fassungen in einer Zwickauer Lautenhandschrift[1] aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts befindet, von Ciprian de Rore herrühre oder nicht. Diese Komposition ist nämlich in der Handschrift als „Ciprian. Gal." (bzw. „Cyprian. Gal.") bezeichnet und zeigt außerdem starke Ähnlichkeiten mit einem als „Gagliarda di Cipriano" benannten Stück aus einem Manuskript der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin (Mus. Ms. 40032), welches Stück von H. Osthoff[2] herausgegeben ist. Weder Schrade noch Osthoff wagen diese Frage mit Bestimmtheit zu beantworten, wenn auch jedenfalls Osthoff dazu geneigt zu sein scheint, die Autorschaft Rore zuzuschreiben. In Verbindung hiermit kann vielleicht Folgendes interessieren.

Die königliche Bibliothek zu Kopenhagen bewahrt eine als Ms. Thott 841, 4° bezeichnete Lautenhandschrift[3], die von dem dänischen Theologen Petrus Fabricius (1587—1651) während seiner Studienjahre in Rostock (1605—1608) geschrieben ist. Den Hauptinhalt dieses Buches bildet eine Menge von Liedern und Tänzen in deutscher Lautentabulatur. Bisher haben nur die Lieder wissenschaftliche Beachtung gefunden[4], von den rein instrumentalen Stücken (außer Tänzen einige wenige Phantasien und Präambeln) ist nur eine Pavane („La battaglia") von Tappert[5] in moderner Übertragung herausgegeben worden.

In dieser Handschrift steht auf Bl. 109a ein als „Gagliarda Cypriana" benanntes Stück, das sich bei der Entzifferung als identisch mit der von Schrade[6] veröffentlichten Gagliarde aus der Zwickauer Handschrift herausstellte. Zur Vergleichung teile ich es hier in moderner Übertragung mit.

Gagliarda Cypriana. Kopenhagen, kgl. Bibliothek, Ms. Thott 841,4°, Bl. 109a.



[1] Ratsschulbibliothek zu Zwickau, Signatur CXV, 3.

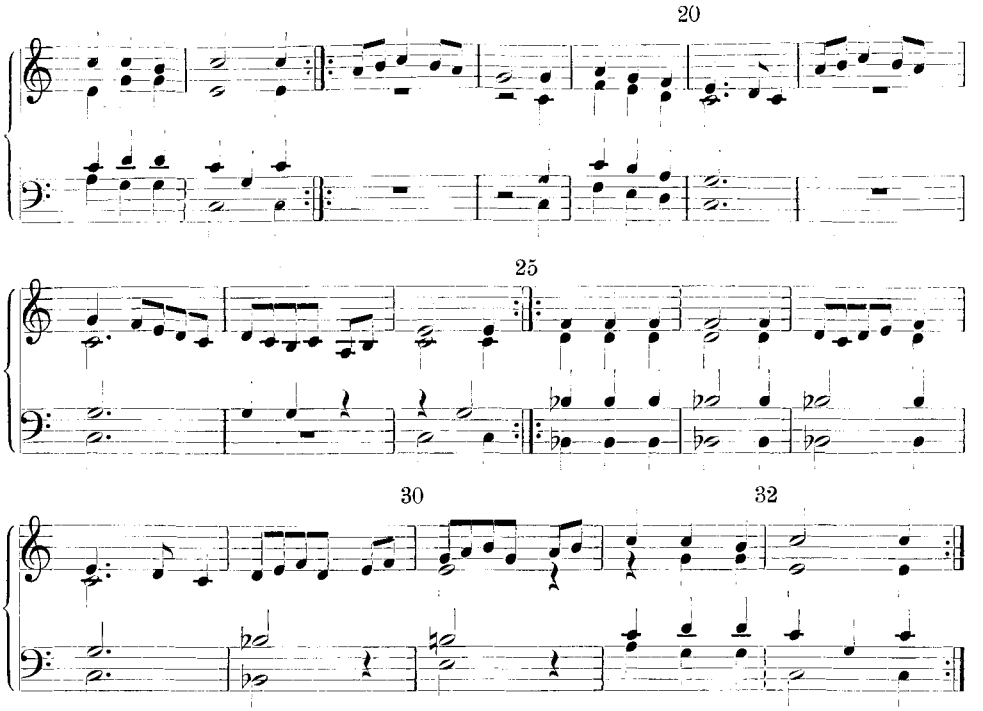
[2] H. Osthoff: Der Lauteniſt Santino Garsi da Parma. Leipzig 1926. S. 145.

[3] Vgl. Johs. Wolf: Handbuch der Notationskunde II. S. 50.

[4] Vgl. Johs. Bolte: Das Liederbuch des Petrus Fabricius; Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung XIII, 1887, S. 55. Dort findet sich auch eine ziemlich erschöpfende Beschreibung der Handschrift.

[5] „Sang und Klang aus alter Zeit" (1906) S. 61.

[6] Vgl. a. a. O. S. 387.



Am nächsten kommt die Fassung bei Fabricius der der zweiten „Zwickauer"; abgesehen von einigen wenigen — aber bedeutungsvollen — Varianten sind die Oberstimmen analog behandelt; in Takt 5 hat aber die „Kopenhagener" die Lesart des Berliner Manuskripts. Daraus ergibt sich, daß keine der beiden deutschen Handschriften Fabricius als einzige Quelle gedient haben kann; vielmehr scheint die Fassung der Kopenhagener Gagliarde auf eine Vereinigung der beiden anderen zu deuten. Doch glaube ich nicht, daß Fabricius, der damals noch blutjunge, nicht als Berufsmusiker tätige Student als „Bearbeiter" aufgetreten ist; vielmehr ist anzunehmen, daß er aus einer anderen noch unbekannten Quelle direkt abgeschrieben habe. Denn so klein die Änderungen an sich sind, ihr Ergebnis ist eine künstlerisch unbestreitbar viel gelungenere Form. Vor der Berliner Fassung zeichnet sich die Kopenhagener durch den mit der Zwickauer gemeinsamen größeren Umfang aus[1], während anderseits die Berliner Lesart in Takt 5 im ersten Abschnitt einen natürlichen melodischen Höhepunkt bietet, der der Zwickauer Gagliarde ganz abgeht; in demselben Sinne wirkt das „frische" d im Sopran Takt 14 statt des verbrauchten h' bei der „Zwickauer". Überhaupt zeigt die Kopenhagener Fassung eine freiere und zugleich organischere Gestaltung wie die beiden anderen.

Zur Frage der Autorschaft läßt sich natürlich an Hand des Kopenhagener Manuskripts auch nichts Positives sagen. Bemerkenswert ist jedoch die Überschrift „Gagliarda Cypriana"[2], die ja eher auf eine geographische Bezeichnung — in Analogie mit „Padoana Venetiana", „Passamezo Italica" usw. — deutet als auf einen Personen-

[1] Von den 32 Takten der Kopenhagener und Zwickauer Gagliarden umfaßt die Berliner nur die acht ersten Takte; die folgenden acht Takte sind nur — vgl. das Notenbeispiel bei Osthoff a. a. O. S. 145 — variierte Wiederholung der ersten.

[2] Dieser Titel ist mit größter Sorgfalt geschrieben, so daß kein Zweifel an seiner Lesart entstehen kann.

namen. Hier müßte also irgendeine Beziehung zur Insel Cypern vorliegen. Eine derartige Beziehung verliert das Sonderbare, wenn man sich erinnert, daß diese Insel im 16. Jahrhundert den Venetianern gehörte, bis sie 1571 von den Türken erobert wurde. Gegen die Auffassung der Bezeichnung „Cypriana" als eine geographische spricht allerdings die scheinbar schwerwiegende Tatsache, daß die Berliner Handschrift „Gagliarda di Cipriano" schreibt, was wohl nur als Personennamen aufgefaßt werden kann. Da aber die Haltung der dritten hier in Betracht kommenden Handschrift, der Zwickauer, in dieser Beziehung wohl als „neutral" zu bezeichnen ist, indem sie ja nur die nicht eindeutige, abgekürzte Schreibweise „Ciprian. Gal." und „Cyprian. Gal." hat, darf man es wohl für nicht ganz ausgeschlossen halten, daß die Überschrift der Berliner Gagliarde durch ein Mißverständnis entstanden sei. Daß das Berliner Manuskript auch einige — ausschließlich vokale — Kompositionen, die tatsächlich von Cipriano de Rore herrühren, enthält[1], braucht kein Gegenbeweis zu sein. Denken wir uns nämlich die Möglichkeit, daß die vom Schreiber dieser Handschrift benutzte Quelle die Überschrift „Gagliarda Cypriana" getragen habe, kann ja gerade die eben erwähnte Tatsache, wie überhaupt die nahe Verknüpfung Rores zu Parma, wo ja höchst wahrscheinlich dies Buch geschrieben ist[2], die psychologische Ursache einer solchen Begriffsverwechselung sein. Dies ist alles ganz hypothetisch; die Möglichkeit, daß umgekehrt das Kopenhagener Manuskript die verdorbene Lesart repräsentiere, besteht natürlich auch. In dem Falle aber scheint mir die Autorschaft Rores kaum einem Zweifel unterliegen zu können.

Povl Hamburger, Kopenhagen.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin

Auch die Ortsgruppe hat sich den Ansprüchen des Schubertjubiläums nicht entzogen, und wenn wir etwas zu unsern Gunsten anführen dürfen, dann ist es, daß wir dieser Pflicht geräuschlos nachgekommen sind. Das darf ganz wörtlich genommen werden. Denn wir haben weder Musikkränzchen noch Collegium musicum gespielt, sondern haben uns am 18. November still die schönen Autographen und Erstdrucke angesehen, die Joh. Wolf mit seinen Helfern in der Staatsbibliothek aufgebaut hatte, und wir hörten uns dankbar an, was am 17. Dezember der Berufenste, Max Friedlaender, über seinen Meister zu sagen wußte.

Zwischen beide Veranstaltungen fiel das Gedenken an einen geistigen Urahnen Schuberts, den österreichischen Liedschöpfer Paul Hofhaimer. Sein Biograph, H. J. Moser, unterstützt von dem ganzen Apparat der Akademie für Kirchen- und Schulmusik — F. Heitmann an der Orgel, vier Streicher und der Kantoreichor unter Pius Kalt — hat uns diese eigenartig geprägte Musikerpersönlichkeit, die so lange im Schatten der Niederländer stand, lebendig vor dem Hintergrund einer aus Spätgotik und Renaissance reizvoll und fruchtbar gemischten Kultur erstehen lassen. Sehr eindrucksvoll war in den Chorbeispielen die Besetzung des Altes durch Männerfalsette.

Sachs.

Leipzig

Die Hauptversammlung der Ortsgruppe Leipzig am Mittwoch, den 23. Jan. 1929, brachte den Geschäfts- und Kassenbericht für 1927/28, erstattet durch den Schatzmeister, den Arbeitsplan

[1] Vgl. Osthoff a. a. O. S. 44.

[2] Vgl. a. a. O. S. 23.

für 1928/29 und die Neuwahl des Vorstandes, die folgendes Ergebnis hatte: Universitätsprofessor Dr. Theodor Kroyer, Vorsitzender (Wiederwahl), Verlagsbuchhändler Hofrat Richard Linnemann, Schatzmeister (Wiederwahl), Assistent Dr. Helmut Schultz, Schriftführer (erstmalig). In einer Nachtragsversammlung am Mittwoch, den 13. Febr. 1929, wurde Studienrat Fritz Gruner zum stellvertretenden Vorsitzenden bestimmt (erstmalig). Die Neuwahlen gelten für drei Jahre; die bisherige Leitung war vier Jahre im Amte gewesen. Den zwei wegen anderweitiger Inanspruchnahme ausscheidenden Vorstandsmitgliedern, Prof. Max Pauer (stellvertr. Vorsitzender) und Dr. Elisabeth Hesse (Schriftführerin), wurde der Dank der Versammlung ausgesprochen.

Anschließend an die Hauptversammlung sprach Prof. Josef Achtélik (Leipzig) über „Die Rehabilitierung des Naturklanges". Er gab die Grundgedanken der von ihm in einem zweibändigen Werke entwickelten „Naturklangslehre" in freiem und belebtem Vortrage wieder und legte dar, wie sein System entgegen den Leitsätzen der übererbten Musiktheorie die Erscheinung der Obertöne zu einem starken Untergrund ausgebaut habe und von hier aus alle Teilgebiete der Musikpraxis und Musiklehre umfassen könne, indem es die Urkadenz, den Weg von der Strebung zur Ruhe, auf den jeder Musik innewohnenden Bewegungsantrieb zurückführe.

Den zweiten Abend des Winters bestritt am 13. Febr. 1929 Dr. Helmut Schultz (Leipzig) mit der Behandlung eines Kapitels aus der Geschichte des deutschen Liedes: „Hoven und Heine". Ausgehend von der Eigenform der Gemeinschaft zwischen Dichter und Komponist in der Romantik, kennzeichnete er den Wiener Staatsmann und Musiker Johann Vesque von Püttlingen (Deckname Hoven, 1803—1883) als den Liederschöpfer, dessen Werk, trotz oder vielleicht gerade mit infolge der fehlenden Berührung mit der Person des Dichters, in zyklischer Gestalt die Vielseitigkeit Heines, des Lyrikers und Ironikers, am umfassendsten und vorurteilslosesten in Musik umgesetzt hat. Cand. phil. Wilhelm Ulbricht bot dazu ausgewählte Lieder Hovens und seiner Zeit, die den Vortrag, einen Ausschnitt aus weitergreifenden Arbeiten, sinngemäß abrundeten. Schultz.

Mitteilungen

– Prof. Dr. Gustav Becking (Erlangen) wurde auf die planmäßige Professur für Musikwissenschaft berufen, die an der niederländischen Reichsuniversität Utrecht auf Veranlassung der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst neu errichtet worden ist.

– In der Nacht zum 17. Febr. 1929 verschied in Leningrad unerwartet an einer Lungenentzündung im 59. Lebensjahre der berühmte russische Musikforscher Antonin Victorowitsch Preobraschensky. In ihm verliert die russische Musikwissenschaft den hervorragendsten Vertreter auf dem Gebiete des altrussischen Kirchengesangs und der russischen Musikpaläographie und Notationskunde. Aus der Feder des Verstorbenen stammt eine bedeutende Reihe von Arbeiten, von denen einige — darunter sein Kapitalwerk „Altrussische Musikgeschichte" — noch nicht verlegt sind. Im Laufe der letzten Jahre war Preobraschensky ordentliches Mitglied der Musikabteilung des Staatsinstitus für Kunstgeschichte und Professor an der Musikwissenschaftlichen Abteilung des Leningrader Staatskonservatoriums.

– Die „Deutsche Welle" hat unter dem Titel „Aus alten Klangwelten" eine Radioübertragung aus der Instrumentensammlung der Staatl. Hochschule für Musik zu Berlin gebracht. Die Instrumente, vor allem Klaviere, Glasharmonika und Blasinstrumente, wurden von dem Leiter Prof. Dr. Curt Sachs gespielt und in ihren kulturgeschichtlichen Zusammenhängen erläutert.

– Die Deutsche Musikstudentenschaft (Hochschulverband deutscher Musikstudenten) hält in der Zeit vom 27.—29. Mai d. J. in München ihre 4. Tagung, verbunden mit dem 3. Musikfest ab. Die Tagung wird am Montag d. 27. Mai vormittags $\frac{1}{2}$ 10 Uhr in der Akademie der

Tonkunst durch den Vorsitzenden der Deutschen Musikstudentenschaft, Herrn Georg Blumensaat, eröffnet. Außer den einzelnen Vorstandssitzungen des Verbandes ist an den drei Abenden folgendes Konzertprogramm in Gemeinschaft mit der Direktion der Akademie der Tonkunst München vorgesehen: Montag, d. 27. Mai: Kammermusikabend; zur Aufführung gelangen Kammermusikwerke der Studierenden der deutschen Musikhochschulen. Dienstag, d. 28. Mai: Rhythmik- und Gymnastikvorführung von Anna Bahr-Mildenburg (Lehrerin für operndramatischen Unterricht an der Akademie der Tonkunst München). Mittwoch, d. 29. Mai: Orchesterkonzert unter Leitung von Siegmund v. Hausegger. An der Tagung nehmen außer den Vertretern der deutschen Musikhochschulen auch die Direktoren der einzelnen Anstalten teil, sowie Vertreter aus dem benachbarten Ausland. — Nähere Auskunft erteilt die Direktion der Akademie der Tonkunst München, Odeonsplatz, und die Deutsche Musikstudentenschaft, Berlin-Charlottenburg, Fasanenstr. 1.

– Das Kammermusikfest zu Haslemere (Surrey) unter Leitung von Arnold Dolmetsch findet in diesem Jahre in den Tagen vom 19.—31. August statt. Das Programm umfaßt Musik des 16.—18. Jhdts.; darunter diesmal auch Vokalmusik, sowie eine altspanische „Masque".

– Seit Okt. 1928 erscheint in Warschau eine polnische Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Kwartalnik Muzyczny, als Organ der Gesellschaft der Freunde alter Musik zu Warschau. Hauptschriftleiter sind Ad. Chybiński und K. Sikorski. Das 1. Heft enthält u. a. Beiträge von Marja Szczepańska („Die Polyphonie der Marienhymnen in den poln. Handschriften des 15. Jahrhunderts"), Hieron. Feicht („Beiträge zur Geschichte der Warschauer Hofkapelle unter M. Scacchi"), Ad. Chybiński („Die Werke im Konzertstil von M. Mielczewski [† 1651]").

Kataloge

Karl Max Poppe, Leipzig. Antiquariatskatalog Nr. 40. Musik. Theater. Bücher u. Zeitschriften aus dem Gebiete der historischen, theoretischen und praktischen Musik, sowie des Theaters. 2140 Nrn.

April | **Inhalt** | 1929

Seite

Alfred Einstein (Berlin), Johannes Wolf zum 60. Geburtstag 385
Curt Sachs (Berlin), Die Besetzung dreistimmiger Werke um das Jahr 1500 386
Marius Schneider (Charlottenburg), Der Hochetus 390
Hanns Gutman (Berlin), Der Decamerone des Boccaccio als musikgeschichtliche Quelle . 397
Erich Hertzmann (Berlin), Studien zur Basse danse im 15. Jahrhundert, mit besonderer Berücksichtigung des Brüsseler Manuskripts 401
Heinrich Hein (Hamburg-Altona), Über die Möglichkeit eines allgemeinen latenten absoluten Tonbewußtseins 414
Erich Schenk (derz. Berlin), Zur Bibliographie der Triosonaten von Joh. Gottl. und Carl Heinr. Graun 420
Theodor W. Werner (Hannover), Zweites Deutsches Heinrich-Schütz-Fest 423
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 426
Bücherschau 433
Neuausgaben alter Musikwerke 436
Miszellen 439
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 446
Mitteilungen 447
Kataloge 448

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Achtes Heft 11. Jahrgang Mai 1929

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Das Wesen der Resonanz

Von

Alfred Seiffert, Charlottenburg

Vor mehr als hundert Jahren schrieb Savart in seinem Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet[1]: „Es ist anzunehmen, daß wir uns in einer Epoche befinden, in der sich die Bestrebungen der Gelehrten mit denen der Künstler vereinigen werden, um eine Kunst, die seit langem bei blinder Routine stehen geblieben ist, der Vollendung zuzuführen". Diese Hoffnung hat sich leider nicht erfüllt. Das Interesse der Physiker wurde in der Folgezeit durch andere Erscheinungen von allgemeinerer Bedeutung vollständig in Anspruch genommen, und die Geigenmacher selber haben trotz der warm empfohlenen Trapezgeige sich nicht bewogen gefühlt, von der überlieferten schönen und wirkungsvollen Geigenform abzugehen. Aber nicht etwa aus Bequemlichkeit oder künstlerischem Eigensinn, sondern auf Grund der durch langjährige Erfahrung gewonnenen Überzeugung, daß (abgesehen von dem durch die höhere Grundstimmung notwendig gewordenen längeren Balken) jede Abweichung von der Überlieferung eine nachteilige Wirkung auf die Klangleistung ausübe.

Erst Helmholtz hat durch seine „Lehre von den Tonempfindungen"[2] die Aufmerksamkeit der Gelehrtenwelt erneut auf die Akustik gelenkt, freilich mit einem ganz besonderen Ziel, bei dessen Erreichung er vieles Andere beiseite zu schieben genötigt war. Wenn er aber bei der Behandlung der Klangwirkung von Musikinstrumenten sich dahin äußert, daß hier „noch reiches Material für akustische Arbeiten vorliege"[3], so darf man wohl daraus schließen, daß er sich der Bedeutung einer Lösung des Geigenproblems sehr wohl bewußt gewesen ist.

[1] Im Buchhandel verschwunden. Eine deutsche Übersetzung erschien kürzlich in der Monatsschrift „Die Geige", Berlin 1926, Nr. 9 bis 1928, Nr. 2.

[2] 4. Auflage, Braunschweig 1877.

[3] Tonempfindungen, S. 119.

Auch diese Anregung indessen scheint bisher unbeachtet geblieben zu sein. Da man nun wohl kaum annehmen darf, daß sich in der langen, seitdem verflossenen Zeit kein einziger Physiker mit diesem interessanten Gegenstand zu beschäftigen versucht haben sollte, so liegt die Vermutung nahe, daß der von Savart betretene Weg und damit auch seine ganze Einstellung zum Geigenproblem sich weiterhin als ungangbar und unfruchtbar erwiesen hat. Das Wesentliche dieser Einstellung war nun das Betonen des rein akustischen Charakters der Geige, und die Akustik bezeichnet bekanntlich als die Ursache der überraschenden Klangwirkung dieses Instruments auch heute noch lediglich ihre vortreffliche Resonanz, überläßt aber die Erwägung, worin sie besteht, wie man sie vorbereiten und erzwingen könne, dem praktischen Geigenbau.

Wer es nur einmal versucht hat, den Bau einer Geige bis in ihre kleinsten Details zu erfassen, der erkennt unzweifelhaft, daß ihre Herstellung nicht nur ein rein mechanischer Vorgang ist, sondern auch überall mit ganz charakteristischen mechanischen Vorstellungen und Aufgaben durchsetzt ist. Ein Architekt erscheint eher zur Lösung des Geigenproblems berufen, als ein Physiker, und sicherlich nur ein Physiker, der selber Geigen gebaut hat, kann sich der Ursachen bewußt werden, auf denen die vortreffliche Resonanz der Geige beruht. So lieferte denn auch die Herstellungsweise einer Geige den ersten Versuch einer „mechanischen Theorie der Geige“[1]. Ihre experimentelle Bestätigung ist implicite enthalten in einer kürzlich erschienenen Schrift des Verfassers[2]. Hier soll nun gezeigt werden, daß diese mechanischen Beziehungen der Geigenteile auch rein theoretisch aufgefunden werden können, wenn man den Begriff der Resonanz schärfer als bisher zu entwickeln sucht.

1. Der bisherige Resonanzbegriff.

Den Begriff „Resonanz“ verdanken wir den französischen Physikern am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, die darunter das Mitklingen eines zweiten, eben des Resonanzkörpers verstanden. Bekanntlich nahm Maupertuis an, daß die einzelnen Längsfasern der Geigendecke bei den verschiedenen Tönen der Saiten mitzuklingen vermöchten, während Chladni den Nachweis erbrachte, daß auch solche Holzbrettchen stets ganz und gar in Schwingung geraten. Dieser Anschauung schloß sich auch Savart an, der schließlich das Gesetz auffand, „daß ein in Schwingung versetzter Körper, der mit einem andern in Berührung gebracht wird, dort immer eine schwingende Bewegung hervorruft, deren Periode seiner eigenen gleicht“. Indem er die Chladnische Methode der experimentellen Untersuchung des Schwingungszustandes einer Resonanzplatte anwendete, konnte er zeigen, daß bei der Übertragung eines beliebigen Tons nicht nur ringsherum freie, sondern auch ringsherum befestigte Platten stets in ihrer ganzen Ausdehnung in Vibration geraten, und daß der übertragene Ton dann am stärksten wird, „wenn der mittelbar in Schwingung gesetzte Körper so beschaffen ist, daß er bei unmittelbarer Erregung die gleiche Anzahl von Schwingungen ausführen würde, wie der bewegende Körper“. Wegen der Gleichmäßigkeit in der Tonstärke aller Saitentöne darf man daher wohl annehmen, daß Savart der Ansicht war, Geigendecke und Geigenboden könnten sich leicht so mannig-

[1] AfM 1922.

[2] „Über eine objektive Charakteristik der Geige“, Zeitschr. f. Instrumentenkunde, 1929, Heft 3.

faltig in Bewegung setzen und teilen, daß sie alle Töne des Geigenbereichs hervorzubringen vermöchten. Es fehlt bei ihm indes sowohl der Nachweis, daß sich eine solche dünne Resonanzplatte wirklich schon selber durch eine bestimmte Art der Erregung auf jeden beliebigen Ton bringen läßt, als auch ein näheres Eingehen auf die Mittel, durch welche es ein tönender Körper fertig bekommt, den Resonanzkörper gerade zu der gleichen Anzahl von Schwingungen zu zwingen. Aber auch die Notwendigkeit der Elastizität des Resonanzkörpers scheint Savart noch unbekannt oder unklar gewesen zu sein, wenn er die Bemerkung macht, daß sich eine dünngewalzte Bleiplatte am besten zu diesen Resonanzversuchen eigne!

Die folgenden Jahrzehnte vermochten zwar an diesem Resonanzbegriff nichts Wesentliches zu ändern, brachten aber einmal eine schärfere Definition: „Resonanz ist die durch Mitschwingen eines Körpers bewirkte Verstärkung eines Tons", die fast gleichlautend in den späteren Lehrbüchern der Physik oder speziell der Akustik anzutreffen ist, und versuchten es dann vor allem, die Möglichkeit und Notwendigkeit der Erregung eines isophonen Resonanzkörpers plausibel zu machen oder gar mechanisch abzuleiten. Derartige Untersuchungen und Überlegungen nehmen einen breiten Raum ein nicht nur bei Helmholtz[1] und Tyndall[2], sondern auch in den allgemeineren Lehrbüchern von Wüllner[3], Reiß[4] und Grimsehl[5]. Ich habe hier aus der großen Fülle der vorhandenen Lehrbücher nur einige wenige herausgegriffen, die in dem Rufe besonderer Gründlichkeit stehen. Es ist daher wohl anzunehmen, daß damit alles Wesentliche über den Gegenstand zusammengetragen ist. Von Helmholtz rührt her das Vergleichsbild der aufgeschaukelten Glocke, Wüllner versuchte die Molekularvorgänge heranzuziehen, die beim Übergang von Wellen in ein andres Medium vor sich gehen, und bei Grimsehl werden die Resonanzerscheinungen aus zwei miteinander gekoppelten Pendeln hergeleitet. Letzterer erkennt auch bereits die Notwendigkeit, einen Unterschied zu machen zwischen der auf gleicher Schwingungszahl des Eigentons beruhenden bisherigen Resonanz, die er „die auswählende" nennt, und einer „allgemeinen Resonanz", bei der der Resonanzkörper ohne Rücksicht auf einen etwa vorhandenen Eigenton gezwungen wird, die Schwingung des Tonerregers mit ihrer jedesmaligen Schwingungszahl aufzunehmen und in verstärktem Maße auszuführen.

In einem kleinen Aufsatz über „Das Wesen der Resonanz"[6] versuchte neuerdings Wethlo das Geheimnisvolle der Resonanz aufzuklären, ohne indes über die Grimsehlsche Einführung und Differenzierung wesentlich hinauszukommen (nur für die G.sche allgemeine Resonanz führte er die Bezeichnung „Korresonanz" ein), und namentlich ohne in dieses „Wesen" wirklich tiefer einzudringen.

Abgesehen davon, daß mir diese Spezialbezeichnungen nicht besonders glücklich gewählt zu sein scheinen, und daß ich dafür zunächst lieber die Bezeichnung als „tonale" oder „atonale" Resonanz vorschlagen würde, erkennt man doch ohne weiteres, daß der letzteren noch jegliche mechanische Erläuterung abgeht, daß sie eigentlich nur

[1] Tonempfindungen, S. 60 ff.
[2] „Der Schall", deutsch von Helmholtz und W. 2. Aufl. 1874, S. 295.
[3] Lehrbuch der Exper.-Physik, 4. Aufl., Bd. I, S. 817 ff.
[4] Lehrbuch der Physik, 6. Aufl., Leipzig 1885, S. 281.
[5] Lehrbuch der Physik, 2. Aufl., Leipzig 1912, S. 516.
[6] In der Zeitschrift „Die Stimme", Berlin, Februar 1926.

negativ begrenzt wird durch das Fehlen des gleichhohen Eigentons, und daß auch der hier vorhandene äußere Zwang nicht das Unterscheidende gegen die tonale Resonanz sein kann, die zweifellos auch erst des äußeren Anstoßes oder Zwanges bedarf, um in die Erscheinung zu treten. Wenn ferner Grimsehl und Wethlo auch darin einig sind, daß die Resonanz der Saiteninstrumente keine tonale ist, wie Savart glaubte, sondern aus dem Gebiet des bisher als Resonanz Bezeichneten völlig herausfalle, daß also der bisherige Resonanzbegriff eine unzweckmäßige Zusammenfassung ganz verschiedenartiger Vorgänge bedeute, ebenso wie etwa unser alter Stickstoff sich als etwas recht Zusammengesetztes erwiesen hat; so liegt doch mindestens noch die Möglichkeit vor, daß sich die Notwendigkeit oder Zweckmäßigkeit einer weiteren Differenzierung herausstellt, eine Möglichkeit, die auch wieder erst von einer eingehenden Zergliederung des Resonanzvorgangs abhängt. Da nun die tonale Resonanz doch nur als ein ganz spezieller Fall des allgemeinen Problems aufzufassen ist, so darf man wohl überhaupt dem bisherigen Resonanzbegriff in seiner Allgemeinheit die erforderliche Klarheit und Eindeutigkeit absprechen.

Dafür läßt sich noch ein anderer schwerwiegender Grund ausfindig machen: Tonverstärkung durch Mitschwingen eines anderen Körpers soll erzielt werden; sie ist auch leicht nachweisbar bei tonaler Resonanz; aber wie sollte wohl bei atonaler Resonanz eine solche Verstärkung des Tons theoretisch nachgewiesen werden, wenn der Vorgang selber völlig im Unklaren liegt? Und einfach fortlassen darf man die Forderung auch nicht, sonst wäre ja schon jede Ausbreitung, jede Leitung des Schalls eine Resonanz. Hier ergibt sich also für jede sich eröffnende Resonanzmöglichkeit eine einschränkende Untersuchung über die dabei wirklich zu erzielende Tonverstärkung. Offenbar kann es sich dabei aber nicht um eine objektive Verstärkung d. h. Amplitudenvergrößerung der vom primären Tonkörper ausgesandten Wellen handeln, sondern um eine Vergrößerung der subjektiven Tonempfindung, der Hörbarkeit. Wie wichtig dieses bisher noch nicht genügend beachtete Moment des Resonanzbegriffs ist, ergibt sich aus der Überlegung, daß diese Hörbarkeit gesteigert werden kann, auch ohne an der Tonquelle selber das Geringste zu ändern, ja auch ohne sie mit einem Resonanzkörper in eine engere Verbindung zu bringen. Dazu kann bekanntlich führen sowohl eine bessere Konzentration bzw. eine Verhinderung des Auseinandergehens der Schallstrahlen[1] in der Nähe der Schallquelle z. B. durch Anwendung von Schirmen oder Hohlspiegeln, Einengung des Schallwegs u. dgl., als auch die Zusammenfassung einer größern Menge von Schallstrahlen in der Nähe des Hörers, gewissermaßen eine Verbreiterung seiner Ohrmuschel (Antenne). In allen diesen Fällen genügt schon die normale Luftkoppelung zu einer Tonverstärkung, ohne daß wir dabei gleich von einer Resonanz sprechen. Und umgekehrt gibt es auch Fälle, wo trotz einer neuen und engen Koppelung der Tonquelle mit einem anderen Körper überhaupt oder eine gewisse Zeit lang noch keine Tonverstärkung wahrzunehmen ist.

Alle diese Ausstellungen und Bedenken sind nur durch eine fundamentale Untersuchung über den Mechanismus der Tonerzeugung und Schallausbreitung zu beseitigen. Wenn ich dabei bisweilen genötigt sein werde, mich mehr auf die technische Phantasie als auf nachweisbare Tatsachen zu stützen, so möchte ich von vornherein zu meiner

[1] So sollen nach Analogie der Lichtstrahlen die Normalen der Schallwelle genannt werden.

Entschuldigung betonen, daß es jenseits der Grenzen des sinnlich Wahrnehmbaren zunächst wohl kein anderes Mittel gibt, um die Wahrheit zu erforschen, als einen kühnen Sprung der Phantasie, daß ich aber gern bereit sein werde, eine andere Auffassung dieser Fundamentalvorgänge, die noch einfacher ist oder den Tatsachen besser entspricht, neidlos anzuerkennen.

2. Erzeugung und Ausbreitung von Wellen.

Eine Welle ist die Ausbreitung einer Molekularschwingung in einem elastischen Medium, und Elastizität ist die auf gewissen Molekularkräften beruhende Eigenschaft eines Körpers, nach einer nicht allzugroßen Deformation in die frühere Lage und Form wieder zurückzukehren. Eine Molekularschwingung wird erzeugt durch einen Schlag oder Stoß auf ein Molekül. Wir dürfen uns hier auf solche Stöße beschränken, die von einem ebenfalls elastischen Körper auf ein Molekül oder eine Molekülgruppe an der Oberfläche des Körpers ausgeübt werden. Wie der Stoß selber auf einer Bewegung beruht, so ist auch seine Wirkung im allgemeinen wieder eine Bewegung in einer gewissen Richtung und mit einer gewissen Geschwindigkeit. Die von Huygens abgeleiteten Gesetze des zentralen Stoßes zweier elastischer Körper sind ausgedrückt durch die Gleichungen

$$\text{I.} \qquad c_1' = \frac{c_1 (m_1 - m_2) + 2 m_2 c_2}{m_1 + m_2}; \qquad c_2' = \frac{2 m_1 c_1 - c_2 (m_1 - m_2)}{m_1 + m_2},$$

wo m_1 und m_2 die Massen der beiden zusammenprallenden Körper, c_1 und c_2 ihre Geschwindigkeiten vorher und c_1' und c_2' die Geschwindigkeiten nach erfolgter Trennung bedeuten.

Sie nehmen für $c_2 = 0$ bekanntlich die einfacheren Formen an:

$$\text{II.} \qquad c_1' = c_1 \frac{m_1 - m_2}{m_1 + m_2} \quad \text{und} \quad c_2' = c_1 \frac{2 m_1}{m_1 + m_2},$$

die bei gleichen Massen $c_1' = 0$ und $c_2' = c_1$ ergeben, bei sehr großem m_2 (im Verhältnis zu m_1) aber $c_1' = -c_1$ und $c_2' = 0$, und sie lassen erkennen, daß $c_2' \gtrless c_1$, je nachdem $m_1 \gtrless m_2$.

Von Wichtsgkeit ist dabei noch, daß die Ableitung der Formeln auf der Annahme beruht, die Geschwindigkeitszunahme von m_2 bis zur Erlangung der gleichen Geschwindigkeit C beider Massen, die mit einer gewissen elastischen Einspannung der sich berührenden Moleküle verbunden ist, sei ebensogroß wie die weitere Geschwindigkeitszunahme bei der Entspannung der Moleküle bis zur Trennung der beiden Körper.

Wir müssen nämlich drei Hauptfälle unterscheiden: 1. daß der gestoßene Körper als relativ unbeweglich betrachtet werden darf, wo $m_2 = \infty$ zu setzen ist; 2. daß er nach allen Richtungen hin frei beweglich ist, wo es eben auf das Massenverhältnis ankommen wird; und 3., daß er zwar einem im ganzen unbeweglichen System angehört, aber doch in irgend einer Richtung eine elastische Deformation zuläßt. In diesem letzten Falle wird, zumal wenn der Stoß eine gewisse kurze Zeit andauert, sowohl eine Deformation eintreten, als auch eine Molekularpression, und beide spannen elastische Kräfte ein, die wieder nach Entspannung drängen. Man darf wohl annehmen, daß die Molekularpressung erst recht beginnt, wenn die bei der Massendefor-

mation eingespannte Elastizität dem Druck gerade das Gleichgewicht hält, oder daß wenigstens der molekulare Rückstoß bereits erfolgt ist, wenn die Rückpendelung der Masse einsetzt. Die Stoßenergie wird dann zum Teil durch die Deformation aufgebraucht und für die Molekularwelle und den Rückstoß verbleibt nur ein Teil davon, so daß der letztere viel langsamer erfolgt, als in den beiden ersten Hauptfällen. Die Gleichungen I. haben hierbei also keine Gültigkeit mehr.

Die Geschwindigkeit v, mit der sich die durch den Stoß erzeugte Welle ausbreitet, hängt nur ab von dem Ausdruck $\sqrt{\frac{e}{d}}$, wo e den Elastizitätsmodus und d die Dichte des Resonanzkörpers bedeutet. Sind beide in allen Teilen des Körpers konstant, so ist auch v konstant, und die Welle breitet sich gleichmäßig nach allen Seiten aus, besitzt in jedem Augenblick die Form einer Kugelfläche. Sind Elastizität und Dichte des Körpers nach verschiedenen Richtungen hin ungleich, wie dies z. B. bei allen Hölzern der Fall ist, so besitzt diese Wellenfläche die Form eines dreiachsigen Ellipsoids.

Da nun die an der Oberfläche liegenden Moleküle eines festen Körpers nach außen hin an die leichteren und beweglicheren Luftmoleküle angrenzen, so wird die Amplitude der Molekularschwingungen, die ja sicherlich auch mit zunehmender Entfernung von der Erregungsstelle stets kleiner wird, bei den nach innen zu fortschreitenden Teilen der Wellen (Innenwellen) im allgemeinen kleiner sein müssen, als bei den Oberflächenwellen. Hat sich die Welle so weit von ihrem Ausgangspunkt entfernt, daß die Schwingungsenergie der Moleküle nicht mehr ausreicht, um die nächste Molekülschicht aus ihrer Ruhelage zu verdrängen, dann hört die Wellenbewegung ganz und gar auf, sie besitzt also jedenfalls einen bestimmten Bereich, über den hinaus der Stoß sich nicht mehr bemerkbar machen kann, und den wir als ihr Wellenfeld bezeichnen wollen. Seine Größe ist sicherlich auch der Energie des Stoßes proportional und muß für die Oberflächenwellen größer sein, als für die Innenwellen, so daß die Auslauffläche bei ebener Oberfläche etwa die Form eines breitkrempigen Hutes besitzen wird.

Da nun ferner die Ausdehnung dieses Wellenfeldes infolge der großen Schallgeschwindigkeit der festen Körper ein sehr beträchtliche sein muß, so werden bei den uns zur Verfügung stehenden begrenzten Körpern die Wellen im allgemeinen gar nicht geradlinig auslaufen können, sondern an den Grenzen irgendwie reflektiert werden oder aus dem Körper heraustreten und in ein anderes Medium übergehen.

Das Gesetz der Reflexion wird ebenso wie das der Wellenvergrößerung aus dem Huygensschen Prinzip (der Elementarwellen) abgeleitet nnd für homogene Medien entweder bei geradliniger Flächen- und ebener Körperbegrenzung auf das virtuelle Bild des Ausgangspunktes zurückgeführt oder allgemein dahin formuliert, daß der reflektierte Strahl in der Einfallsebene verbleibt und mit dem Einfallslot denselben Winkel bildet, wie der einfallende Strahl (Reflexionswinkel gleich Einfallswinkel). Diese Gesetze erfahren bei nichthomogenen Medien gewisse Abänderungen, auf die an dieser Stelle aber nicht näher eingegangen werden soll.

Ist der Körper von einer einzigen zusammenhängenden Fläche begrenzt, also frei von Kanten und Ecken, so wird die Oberflächenwelle unbehindert um den ganzen Körper herumgehen können, zuerst auf der Vorderseite auseinanderlaufend, dann nach hinten zu wieder zusammenschließend, in einander übergehend, nun wieder auseinanderlaufend,

und so fort, bis sie sich nach einer gewissen Anzahl von Umläufen endlich tot gelaufen hat. Befinden sich aber Kanten und Ecken auf dem Körper, so wird diese Welle wohl zum Teil um diese herumgreifen und auf die Nachbarfläche übergehen, der andere Teil aber wird an diesen Kanten reflektiert und läuft wieder nach dem Ausgangspunkt zurück. Aus unserer Erfahrung an den Wasserwellen dürfen wir schließen, daß die die Stellen, wo zwei Wellen zusammentreffen, durch eine besonders große Amplitude ausgezeichnet sind. Sie bilden im allgemeinen gewisse Linien, *Kämme*, können aber unter gewissen Umständen auch zu besonders hervortretenden Punkten, *Bergen* zusammenschrumpfen. Auch in diesem Falle wird die Wellenbewegung eine gewisse Anzahl von Malen hin- und her laufen und zu Ruhe kommen, sobald die Summe der Einzelwege gleich dem Radius des Wellenbereichs geworden ist. Es ist nicht ausgeschlossen, daß bei diesen Oberflächenwellen auch schon ein teilweiser Übergang der Wellen in die umgebende Luft stattfindet, was weiterhin noch näher behandelt werden soll.

Verwickelter gestaltet sich bei allen begrenzten Körpern der Verlauf der *Innenwellen*. Hier kann man nur aussagen, daß jeder primäre Wellenstrahl irgendwo und irgendwann einmal auf eine Begrenzungsfläche des Körpers auftreffen muß, hier zum Teil herausgelassen wird, und daß diese Reflexionen und Ausstreuungen sich in ähnlicher Weise immer weiter wiederholen, bis die Schwingungsenergie verbraucht ist. Welches Gesamtbild der in Schwingung befindlichen Moleküle in jedem Augenblick vorhanden ist, läßt sich weder rechnerisch, noch zeichnerisch allgemein feststellen. Die Tatsache freilich, daß so ein begrenzter elastischer Körper beim Anschlagen stets einen bestimmten Eigenton von sich gibt, der uns durch die von ihm in Schwingungen versetzte Luft übermittelt wird, läßt darauf schließen, daß dieser Gesamtschwingungsverlauf nach einer gewissen, sehr kleinen Zeit schon sich immer in gleicher Weise wiederholt, d. h. daß sich eine Periodizität des Wellenablaufs herausstellt, die dann auch eine ebensolche der Lufterregung nach sich zieht.

Was nun die Gesetze des *Wellenübergangs* in ein benachbartes zweites Medium betrifft, so dürfen wir wohl doch noch trotz mancher bereits dagegen geäußerter Bedenken[1] an der Anwendung des Huygensschen Prinzips zu ihrer Ableitung festhalten. Dies führt bekanntlich zu dem Snellschen *Brechungsgesetz*. Der einzelne Wellenstrahl erleidet eine Richtungsveränderung oder *Brechung* und liegt derartig in der *Einfallsebene*, daß der Brechungswinkel β mit dem Einfallswinkel α (beide gegen Einfallslot gemessen) durch die Gleichung:

$$\text{III.} \qquad \frac{\sin\alpha}{\sin\beta} = \frac{c_1}{c_2}$$

verbunden sind, wo c_1 die Wellengeschwindigkeit im ersten, c_2 die im zweiten Medium bedeutet. Der Wellenstrahl wird also dem Einfallslote zu gebrochen, wenn $c_2 < c_1$, und im entgegengesetzten Falle von ihm fort gebrochen.

Hier zeigt sich nun ein bemerkenswerter Unterschied zwischen den Licht- und Schallwellen: Die Lichtgeschwindigkeit ist im dichteren Medium kleiner als im dünneren, die Schallausbreitung aber umgekehrt in festeren Körpern die größere, jedenfalls bedeutend größer als in der Luft, z. B. im Eisen 15mal so groß, beim Fichtenholz axial 14mal, tangential 2,4mal, radial 4mal so groß, beim Ahornholz entsprechend 12mal,

[1] Mach und Fischer, Poggendorfs Annalen, Bd. CXLIX.

3mal und 4,6mal so groß, wie in der Luft[1]. Daraus muß man den Schluß ziehen, daß die Wellenstrahlen beim Übergang von der Luft in einen festen Körper sehr stark vom Einfallslot fort gebrochen werden und schon von einem sehr kleinen Grenzwinkel an (beim Eisen z. B. 4°!), der aus der Gleichung:

$$\text{IV.} \qquad \sin A = \frac{c_1}{c_2}$$

berechnet wird, total reflektiert werden, daß aber umgekehrt die von einem festen Körper in die Luft übergehende Strahlen dem Einfallslot sehr stark zugebrochen werden und daher hier eine geringere Divergenz aufweisen, als sie vorher besaßen. Bestätigungen dieser Folgerungen lassen sich leicht im täglichen Leben bei der Schallübertragung durch feste Wände hindurch auffinden, sie spielen daher auch eine große Rolle bei der *Akustik eines Raumes*.

Wird auf diese Weise das nahezu gegen die Oberfläche senkrechte Aufsteigen der Luftwellen von einem tönenden Körper und die Übernahme der gleichen Wellenzahl, d. h. die Fortleitung seines Eigentons bis an unser Ohr verständlich, so erklärt sich andrerseits daraus auch die starke Reflexionswirkung einer festen Wand für schräg auftreffende Luftwellen und die sofortige *seitliche* Ausbreitung der Schallwellen in dem Körper, selbst wenn sie nahezu senkrecht auf seine Oberfläche auffallen.

Für das Zusammentreffen von Oberflächen- oder Innenwellen in irgendeinem Punkt gelten die bekannten Erfahrungssätze: Schneiden sich zwei Wellenstrahlen unter einem meßbaren Winkel, so gehen die dazu gehörigen Wellen ohne gegenseitige Behinderung durcheinander hindurch; fallen sie auf einer kürzeren oder längeren Strecke zusammen, so addieren sich algebraisch die Elongationen der Wellen in jedem Augenblick. Die Wirkung ist daher dieselbe, als ob die auf einen kleinen Zeitraum τ kommenden Bewegungen nicht gleichzeitig, sondern nach einander ausgeführt und beide Bewegungen gewissermaßen *ineinandergeschoben* würden. Die Wirkung einer solchen *Interferenz*, die natürlich auch in dem Schnittpunkt zweier sich schneidenden Wellenstrahlen anzunehmen ist, hängt dann bekanntlich von den beiden Wellenlängen λ_1 und λ_2 oder Schwingungszahlen n_1 und n_2 und dem Phasenunterschied im Moment des Zusammentreffens ab. Bei gleichen Wellenlängen besitzt auch die resultierende Welle dieselbe Länge und nur ihre Schwingungsamplitude erfährt eine konstante Veränderung, ist z. B. bei gleicher Phase direkt die Summe der Einzelamplituden, bei der Phasendifferenz 180° gleich ihrer Differenz (d. h. bei *gleichen* Einzelamplituden gleich null) usf. Die Wirknng ist in diesem Fall eine *gleichbleibende* Verstärkung oder Schwächung der ursprünglich vorhandenen Welle. Bei ungleicher Schwingungszahl dagegen erfolgt eine *periodische* Zunahme und Abnahme der Amplitude derart, daß die Anzahl der in der Sekunde bemerkbaren Schwankungen (*Schwebungen* oder Stöße) gleich der Differenz der beiden Schwingungszahlen ist.

Der wichtigste Fall eines solchen Zusammenfallens zweier Wellenstrahlen und der dadurch bedingten Interferenz offenbart sich bei der Reflexion eines senkrecht auf die Begrenzung auftreffenden Wellenstrahls, wenn es nicht bei dem einem Stoß bleibt, sondern wenn sich diese Stöße in gleichen Zeitintervallen wiederholen. Wir werden weiter unten darauf zurückkommen.

---

[1] Nach Messungen von Savart, Wertheim u. a.

Ist der vom Stoß getroffene Körper endlich nicht absolut fest, sondern in irgendeiner Weise elastisch beweglich (eine Feder, ein elastisches Pendel), so werden Oberflächen- und Innenwellen wohl auch entstehen, aber sicherlich schwächer als bei festem Körper. Dafür ist aber eine gewisse elastische Deformation eingetreten, die nach Aufhören des Stoßes durch die dabei eingespannte Elastizität wieder rückgängig gemacht wird und so den Körper in einen, eine gewisse Zeit andauernden Zustand der Hin- und Herbewegung versetzt, den wir als eine elastische Pendelbewegung bezeichnen.

Sie ist infolge der größeren bewegten Masse bedeutend langsamer als die Molekularschwingung. Ihre Gesetze entsprechen durchaus denen eines physischen Pendels: Die Dauer eines Hin- und Hergangs (einer ganzen Schwingung) ist konstant und innerhalb gewisser Grenzen von der Größe des Ausschlags unabhängig, und die Schwingungszeit verändert sich mit der Länge, Schwere, Massenverteilung und Elastizität des Körpers. Auf das genauere Gesetz dafür kommt es hier nicht an. Wichtig dagegen ist für uns die Dämpfung solcher Schwingungen durch innere Reibung und durch den Widerstand des äußeren Mediums. Dieses wird nämlich infolge des schnellen Rückschlags zusammengepreßt, und so wird sich in diesem Medium, gewöhnlich der Luft, bei jedem Ausschlag nach der einen oder anderen Seite hin eine Luftwelle bilden, deren Breite der des Körpers entspricht, und deren Energie diesem entzogen wird. Ist die Schwingungszahl des elastischen Körpers ν in der Sekunde, so werden auch eine zeitlang nach jeder Seite ν-Wellen in der Sekunde ausgesandt, und da sie alle mit der gleichen Geschwindigkeit $c = 333$ m forteilen, so wird das in ihrem Bereich liegende Ohr einen Ton von der Schwingungszahl ν wahrnehmen (Stimmgabel).

3. Tonerzeugung durch einen Stoß

Die Betrachtungen des vorigen Abschnittes lehren, daß ein einziger Schlag oder Stoß auf ein Molekül eines elastischen Körpers oder auf eine gewisse Gruppe von Molekülen im allgemeinen noch nicht einen Ton erzeugt, sondern nur eine, auch dem Auge unsichtbare, fortschreitende Welle, die sich auf der Oberfläche in jedem Augenblick auf eine gewisse Linie, im Inneren auf eine gewisse Fläche beschränkt. Diese eine Stoßwelle breitet sich in einem unbegrenzten Medium mit abnehmender Amplitude immer weiter aus und hört in einer gewissen Entfernung ganz und gar auf. Erst infolge einer räumlichen Begrenzung des Körpers kehren die Wellen wieder zurück und versetzen den Körper in einen gewissen periodischen Schwingungszustand, der einige Zeit anhält, aber ebenfalls dem Auge nicht erkennbar ist. Sichtbar wird diese Schwingung erst bei einem elastischen Pendel, wenn die Ausschläge groß genug sind, um von unserem Auge direkt oder mit Hilfe eines optischen Instruments wahrgenommen zu werden. Es ist nun zu untersuchen, wie diese Wellen in unser Ohr gelangen können und wann sie hier eine Tonempfindung auslösen.

Offenbar müssen sie zu diesem Zweck zunächst auf die uns umgebende Luft übertragen werden. Das ist unmittelbar der Fall, wenn die Luft selber den Stoß erleidet, wie beim Klatschen, bei einer Explosion oder beim Überspringen eines elektrischen Funkens. Die Wellenstrahlen breiten sich hierbei zwar radial aus, also stark divergent, sind aber bei ausreichend starker Erschütterung weithin hörbar. Die Übertragung kann bekanntlich noch schneller und vollständiger erfolgen, wenn man sich dazu eines die

Schallwellen besser leitenden flüssigen oder festen Körpers, z. B. einer bis zum Ohr reichenden Schnur bedient. In allen anderen Fällen muß die Welle erst auf die umgebende Luft übergeführt werden. Das ist nun wohl bei den Innenwellen eines Körpers nach dem Brechungsgesetz leicht verständlich, bedarf aber für die Oberflächenwellen eines besonderen Nachweises. Legen wir durch das Einfallslot OA im Erregungspunkt A eine beliebige Axialebene durch den Körper (Fig. 1), so wird zunächst das Molekül in A durch den Stoß nach unten gedrückt und kehrt nach einer gewissen kleinen Zeit τ ($= \frac{1}{n}$ Sekunde) wieder nach oben zurück, wobei es auf die hier liegenden Luftmoleküle einen Stoß ausübt. Während dieser Zeit hat sich aber die Oberflächenwelle um die Strecke $\frac{c'}{n}$ nach allen Seiten ausgebreitet, in unserm Schnitt z. B. nach rechts hin bis B. Wenn also A zurückschlägt, geht B erst nach unten, und es vergeht erst wieder die Zeit τ, bis B ebenfalls zurückkehrt und der Luft einen Stoß erteilt. Inzwischen muß die in A erregte Luftwelle eine Halbkugel, hier ein Halbkreis mit dem Radius $r = \frac{c}{n}$ geworden sein, und entsprechend müssen in den Punkten D, E, F, die A B in vier gleiche Teile teilen, Halbkreiswellen mit den Radien $^3/_4\, r$, $^1/_2\, r$, $^1/_4\, r$ entstanden sein. Der Schnitt durch die Umhüllungsfläche, die Gerade BC, ist daher die erzeugte Luftwelle, und AC ist die Richtung aller Wellenstrahlen auf dieser Seite. Daraus ersieht man, daß durch das Abklingen und Übergehen der von A nach B fortschreitenden linearen Oberflächenwelle in die Luft eine breite flächenförmige Luftwelle mit in jedem Achsenschnitt auf jeder Seite von A parallelen Strahlen erzeugt worden ist, die mit dem Einfallslot den Winkel α bilden, dessen sinus gleich $\frac{c}{c^1}$ ist (das war oben auch der Grenzwinkel A für den Eintritt der Luftwellen in den festen Körper). Durch Rotation der Fig. 1 um das Einfallslot AO erhält man das wirkliche, räumliche Gebilde. Da sich der tote Raum über A (ein Kegel mit dem Axenwinkel α) durch seitliches Ausbreiten der Luftwellen (nach dem Huygensschen Prinzip) auch in kurzer Zeit schließen wird, so sendet der ganze Wellenablauf des festen Körpers eine zusammenhängende, breite Luftwelle fast senkrecht nach oben, und ein hier befindliches Ohr wird auch noch in einiger Entfernung von A den Aufschlag des Stoßes, die Schlagwelle, deutlich wahrnehmen. Würde die Schallwelle nur von A ausgehen, so würden sie stark divergieren; der Resonanzkörper macht die Schallstrahlen nahezu parallel, vergrößert also ihre Hörbarkeit.

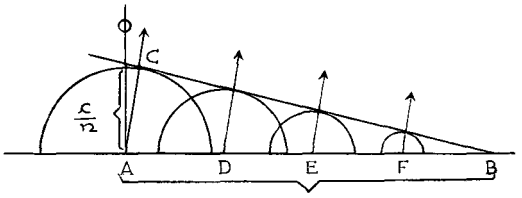


Fig. 1 $\frac{c'}{n}$

Diese Umwandlung der Oberflächenwellen in Luftwellen muß auch bei begrenzten Körpern auftreten, sie werden nur weniger breit sein und daher schon in geringer Entfernung von dem Körper sich kugelförmig abrunden, so daß ihre Wellenstrahlen hier wieder divergieren; und das ist nicht nur bei den kompakten Körpern mit be-

stimmtem Eigenton der Fall, sondern auch bei den elastischen Pendeln mit dem im allgemeinen hohen Eigenton und dem tieferen Pendelton.

Die Periodizität der inneren Wellenbewegung kann man sich nun so vorstellen, daß die an den Begrenzungsflächen reflektierten Strahlen im allgemeinen als eine Art von unregelmäßigem Trommelfeuer auf eine jede Fläche auftreffen, das sich in gewissen Momenten nur zu einer Art Salve zusammendrängt. — Da nun alle Strahlen zum Teil in die Luft austreten und zwar stets unter einem kleinen Brechungswinkel, der höchstens gleich dem obigen Grenzwinkel A sein kann, so werden die so erzeugten, fast parallelen Luftwellen zwar ununterbrochen von dem Körper nach außen dringen, aber in diesen Salvenmomenten eine besondere Stärke erreichen. Kommen in der Sekunde n solcher Salven zustande, so wird auch das Ohr n solcher Starkwellen empfangen, d. h. einen Ton von der Schwingungszahl n vernehmen. So wird der Eigenton des Körpers hörbar gemacht.

Bei den Schwingungen eines angeschlagenen elastischen Pendels endlich ist dieses zeitliche Zusammenfallen einer großen Zahl von Wellenstrahlen, das soeben nur ausnahmsweise in gewissen Augenblicken eintrat, die Regel, und so müssen die von den einzelnen Pendelausschlägen erzeugten Luftwellen sich in immer gleicher Anzahl bis an das Ohr ausbreiten und hier um so kräftigere Tonempfindungen hervorrufen, je breiter die Ausschlagfläche und je schneller die Ausschlagbewegung ist. Eine größere Masse des Pendelkörpers und eine größere Elastizität wird überdies die Dauer des Abklingens verlängern. Solche Pendel, wie z. B. die Stimmgabel, sind daher in hervorragendem Maße zur Erzeugung und Festhaltung lauter Töne geeignet, während eine gespannte Saite an sich nur einen sehr schwachen und kurzen Ton besitzt[1].

4. Die Wirkungen wiederholter Stöße

Wenn schon der einzelne Stoß oder Schlag auf einen beliebigen elastischen Körper sicherlich eine wahrnehmbare Luftwelle zu erzeugen vermag, so ist das ohne weiteres klar, daß sein nmalige Wiederholung in der Sekunde auch n solcher Wellen erzeugt, und daß das Ohr dann einen Ton von n Schwingungen hören wird. Diese Erzeugung von n Luftwellen kann entweder direkt erfolgen, indem der Luftkörper selber die Stöße erleidet, oder sie kann erst indirekt durch einen festen elastischen Körper herbeigeführt werden, der auf irgendeine Weise, durch Anwendung mechanischer, magnetischer oder elektrischer Kräfte, oder ganz besonders durch Verwendung und Energie-Ausnützung eines tönenden Körpers in Schwingungen versetzt ist.

Die Fülle der sich hier darbietenden Erzeugungsmöglichkeiten von Tönen ist so groß, daß eine einigermaßen vollständige Zusammenstellung den Rahmen dieser Arbeit weit übersteigen müßte. Es sollen daher hier nur diejenigen Fälle näher besprochen werden, die für die Lösung unseres Resonanzproblems von besonderer Wichtigkeit sind.

Direkt können rasch aufeinander folgende Luftstöße und Luftwellen erzeugt werden, indem man entweder auf irgendeine Weise in regelmäßigen Zwischenräumen eine breite Körperfläche gegen die Luft bewegt und diese so an einer Stelle zusammendrückt, oder indem man einen durch einen Blasebalg erzeugten gleichmäßigen Strom ver-

[1] Das Letztere hat noch darin seinen besonderen Grund, daß die hin- und hergehenden Ausschläge der Seite die beiden kleinen Stegbrettchen, auf denen sie ruht, hauptsächlich in ihrer Ebene zu bewegen imstande ist. Diese Bewegung ist aber an sich tonlos.

dichteter Luft in regelmäßigem Tempo irgendwo unterbricht und wieder hindurchläßt. Das Erstere findet statt bei den Schwirrtönen der Insekten, bei den Schaufelrädern und Propellern, bei der Savartschen Sirene und auch bei dem Hörer der Telephonanlage und eines Phonographen oder Grammophons, das Letztere bei der Seebeckschen Sirene, den Lippen- und Zungenpfeifen und bei der menschlichen Stimme.

In allen anderen Fällen ist die Erzeugung der Luftwellen und damit des Tones eine *indirekte*, d. h. auf der vorherigen Erregung eines festen Körpers beruhende. Eine rein mechanische Vorrichtung zum regelmäßigen und genügend schnellen Anschlagen eines festen und *unbeweglichen* Körpers, die in diesem Falle Oberflächentöne und Eigentöne mit hinreichender Deutlichkeit hervorbringt, scheint noch nicht erfunden zu sein. Die beim schnellen Hinüberfahren über die Oberfläche eines rauhen Körpers auftretenden Reibungstöne zeigen nur undeutlich eine gewisse Tonhöhe. Um so wichtiger sind hier aber die durch Erregung *elastischer Pendel* irgendwelcher Art erzeugten Töne. Automatisch werden hier z. B. durch Anstreichen mit einem Bogen oder Anblasen mittelst eines mehr oder weniger kräftigen Luftstroms die Eigenschwingungen nicht nur in Gang gesetzt, sondern bis zu einem bestimmten Grade immer weiter gesteigert, so daß hier in der Tat kräftige Luftwellen und starke Töne zu erwarten sind, wenn die aus sich heraus bewegten Flächenstücke die genügende Breite besitzen.

Das ist nun wohl bei angeblasenen Lufträumen der Fall, auch bei der singenden Säge, aber weder bei den Zungen noch Stimmgabeln, noch bei den gespannten Saiten, und gerade darum hat man sich genötigt gesehen, hierbei nach Hilfsmitteln zu suchen, die solche schwachen Töne zu verstärken vermöchten. Um dafür ein volles Verständnis zu erlangen, ist es erforderlich, sich in diesen Erregungsvorgang noch etwas mehr zu vertiefen.

Die *Stimmgabel* ist ein zusammengebogener elastischer Stab, dessen transversale Grundschwingung nach den theoretischen Untersuchungen von August Seebeck zwei Schwingungsknoten im Abstand von 0,552 der Stablänge und zwei freien Außenenden von je 0,224 der Länge aufweist[1]. Wenn auch ihre theoretische Behandlung noch keineswegs abgeschlossen ist, so darf man doch wohl so viel als sicher annehmen, daß die Belastung des in der Mitte liegenden Schwingungsbauches durch den massiven Stimmfuß zur Erhaltung des Gleichgewichts eine gewisse Verlängerung der beiden frei schwingenden Außenstücke (der Zinken) nach sich gezogen hat, wodurch die Schwingungsknoten bis in die Nähe der Biegung heruntergerückt wurden, und daß beim Zusammengehen der Zinken die Biegung mitsamt dem Stiel etwas nach unten rückt, beim Auseinanderschlagen aber nach oben gezogen wird[2]. Schlagen die Zinken also in der Sekunde n mal hin und her, so wird dabei der Stimmfuß *in seiner Richtung* n mal nach unten und oben verschoben, übt also auf einen darunter befindlichen Körper ebenfalls n Stöße pro Sekunde aus. Wenn nun schon die von den verhältnismäßig großen Zinken erzeugten Luftwellen nur eine geringe Tonwirkung haben, so ist anzunehmen, daß diese Hin- und Hergänge des Fußes absolut *tonlos* sind. Wir haben es also hier, wie auch Savart schon richtig erkannt zu haben scheint, mit einer teilweisen Umwandlung einer tönenden Bewegung in eine nichttönende zu tun.

[1] Wüllner, Bd. I, S. 645.

[2] Wüllner, Bd. I, S. 719.

Bei einer gestrichenen Saite (oder Platte) klebt der mit einem gewissen Druck aufgesetzte Bogen an der Saite fest und vermag sie beim Fortziehen (unter diesem Druck!) solange mitzunehmen, bis die dabei eingespannte Biegungselastizität die Adhäsion übersteigt. Dann reißt sich diese Körperstelle los und gleitet mit zunehmender Geschwindigkeit am Bogen entlang in ihre Anfangslage zurück, die sie infolge der jetzigen Maximalgeschwindigkeit nach der anderen Seite hin überscheitet, so lange, bis die in der Mitte vorhandene kinetische Energie durch die potentielle Energie des Ausschlags und die Reibung am Bogen gerade aufgehoben wird. In diesem kurzen Augenblick der Ruhe klebt sie wieder am Bogen fest und wird von ihm (bei ausreichender Streichgeschwindigkeit!) wieder nach der andern Seite bis zu derselben Ausschlagweite hinübergeführt, ja sogar, da diese Weite schon infolge der Pendelbewegung erreicht wird, noch etwas darüber hinaus. Man ersieht daraus in der Tat, daß diese Pendelschwingung nicht nur in derselben Stärke erhalten bleibt, sondern sogar bis zu einer gewissen, auch vom Druck und der Schnelligkeit der Bogenführung abhängigen Maximalamplitude anzuschwellen vermag. Eine ähnliche Betrachtung läßt sich auch beim Anblasen ein Luftraumes oder eines elastischen Pendels anstellen und führt noch zu einer Vertiefung der Vorstellung vom Zustandekommen der Pfeifentöne.

Hierbei zeigt sich nun oft eine eigentümliche sichtbare Wirkung der Interferenz, besonders bei schwingenden Saiten und Membranen: Die an der Streichstelle erzeugte fortlaufende Welle wird am äußeren Rande oder Ende reflektiert und trifft daher mit den später erzeugten Wellen an bestimmten Stellen zusammen, so daß sich hier die Elongationen beider Wellen algebraisch addieren. Sowohl die mathematische Behandlung, wie auch die experimentelle Prüfung zeigt, daß das Resultat dieser Interferenz eine gleichzeitige Schwingung des ganzen Körpers ist, die im einfachsten Falle abwechselnd nach der einen und der anderen Seite gerichtet ist, aber auch in einer Teilung des ganzen Körpers in mehrere derartig schwingende Stücke bestehen kann. Da diese schnell hin- und hergehenden Bewegungen bei hörbaren Tönen jedenfalls so rasch vor sich gehen, daß wir sie mit bloßem Auge nicht zu verfolgen imstande sind, so hat es für uns den Anschein, als ob eine Verbreiterung oder Verdickung der Saite oder Membran stattgefunden hat, die so lange stehen bleibt, wie der Schwingungszustand dauert. Dies ist die schon oben angedeutete Umwandlung fortschreitender Wellen in stehende Wellen durch einfache Reflexion. Auch den Schwingungszustand einer angeblasenen Luftsäule kann man in analoger Weise als eine stehende Welle auffassen.

Die von schwingenden Saiten erzeugten Luftwellen sind, wie schon oben bemerkt, infolge ihrer geringen Oberfläche und zylindrischen Form an sich außerordentlich schwach. Dagegen erlangen die bei den immer mehr zunehmenden Ausschlägen nach rechts und links auftretenden Zerrungen an dem Stege begrenzten Saitenenden eine beträchtliche Größe, die sehr wohl imstande wäre, einem solchen Steg eine Drehbewegung zu erteilen, wenn seine Befestigungsart eine solche zuläßt. Da diese Stegdrehung an sich selbst bei seinem geringen Querschnitt erst recht nicht imstande ist, akustisch wirksame Luftwellen zu erzeugen, so erkennt man, daß auch hier wiederum, wie schon in Fußnote auf S. 459 bemerkt, eine beträchtliche Schwingungsenergie zunächst tonlos aufgezehrt wird.

Als eine weitere Erregungsart kommt die elektromagnetische in Betracht, die beim Neefschen Hammer und der Helmholtzschen elektromagnetisch erregten Stimmgabel

zur Anwendung gelangt. Sie ist indessen weniger bemerkenswert, als die rein mechanische bei der Savartschen Rad-Sirene, deren eingehende Behandlung gerade für das Resonanzproblem von großer Bedeutung ist.

Da schon eine einzige Anhebung und Loslassung des elastischen Kartenblatts, das wir doch als eine elastische Feder auffassen müssen, einen bestimmten Eigenton von der Schwingungszahl n auslöst, der nach einigen Ausschlägen infolge der inneren Reibung und des äußeren Widerstandes erlischt und daher durch eine gedämpfte Sinuswelle dargestellt werden kann (Fig. 2); so wird es bei dem zweiten Stoß wesentlich ankommen auf den Moment seines Eingreifens in diese schon vorhandene Bewegung.

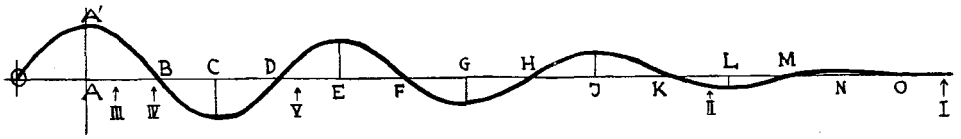


Fig. 2

Der erste Zahn hebt die elastische Feder zunächst von A bis zur Elongation AA', läßt sie dann los, und so beginnt von A an die Pendelschwingung, die ungefähr bei N zur Ruhe kommen möge. Hörbar ist dabei der Eigenton von n Schwingungen. Nennen wir die Abklingzeit T, die Anzahl der in der Sekunde einwirkenden Zähne des Rades ν, so wird zweifellos die Eigenschwingung der Feder garnicht behindert, wenn $\frac{1}{\nu} > T$ (Stellung I in Fig. 2). Wir hören dann also den Ton n (wie wir kurz sagen wollen) νmal in der Sekunde scharf einsetzen, was unter Berücksichtigung der Nachwirkung im Ohr denselben Eindruck hervorruft, wie ein Ton n mit ν Schwebungen pro Sekunde. Nach den Helmholtzschen Untersuchungen gehen diese Tonstöße mit zunehmenden ν zuerst in eine gewisse Rauhigkeit des Tons n über und ergeben dann einen tiefen und gleichmäßigen Begleitton, wenn ν ein genauer Teil von n ist (also ein sogenannter harmonischer Unterton des Eigentons). Das wird sich auch nicht wesentlich ändern, wenn der zweite Stoß sogar etwas in den abklingenden Teil der Welle hineinrückt (Stellung II), da er durch die hier gerade vorhandene geringe Elongation nur unbedeutend beeinflußt werden kann.

Ebenso einleuchtend ist es, daß ein zwischen A und B eingreifender neuer Stoß die Feder bereits erfaßt, ehe die obige Welle sich bilden und tonerregend wirken konnte (Stellung III). Dabei ist $\frac{1}{\nu} < \frac{1}{4n}$, $\nu > 4n$, und es werden dann nur die ν Luftstöße vernehmbar werden, die durch das νmalige Loslassen der Feder entstehen. Sie werden aber infolge der nach A' zu abnehmenden Geschwindigkeit bei unveränderter Elastizität der Feder immer schwächer, je näher der Punkt III an A herankommt und werden bei $\nu = \infty$ gar keinen Ton mehr erzeugen. Ist $\nu = 4n$ (Stellung IV), so trifft zwar der neue Stoß die Feder gerade in dem Moment ihrer größten entgegengesetzten Geschwindigkeit, bringt sie aber trotzdem bei genügender Energie der Drehung nicht nur zum Stillstand, sondern reißt sie auch wieder mit nach oben. Ist die Energie dazu nicht ausreichend, so wird freilich eine Stockung eintreten, die erst nach einer gewissen Pause überwunden wird. Von B bis C wird der zu überwindende Wider-

stand wieder kleiner und hört erst bei C, d. h. wenn $\nu = 2n$ ist, vollständig auf (da immer noch zwischen C und D eine Beschleunigung der Schwingung erfolgen muß). Zwischen D und E (bei Stellung V) hat der Eigenton bereits mehr als eine ganze Welle erzeugt, ehe der neue Stoß erfolgt. Von hier an könnte also zu dem tieferen Ton ν der Eigenton n schwach hinzutreten und immer mehr an Stärke zunehmen bis zur Stellung I. Schon diese rohe Behandlung des Sirenenproblems läßt die Schwierigkeiten der theoretischen Untersuchung und die Notwendigkeit einer unmittelbaren experimentellen Prüfung erkennen. Erstens ist die ungefähr geradlinige Anhebung der Feder bis zum Punkt A', die eventuell bis zu einer gewissen unteren Parallele zur Hauptachse heruntergreifen kann, nicht nur für den Anfangspunkt der Bewegung, sondern auch nach rechts hin in gleichen Abständen einzutragen, damit man diejenige Stellung der Federspitze auffinden kann, die von dem nächsten Zahn erfaßt wird. Zweitens ist hier die Bewegungsrichtung und -geschwindigkeit dieser Spitze zu beachten, um die größere oder geringere Hemmung der Umdrehung des Rades richtig zu beurteilen. Und drittens ist nachzusehen, ob in diesem Zwischenraum nur ein Teil einer ganzen Federschwingung (bis zu einer ganzen Wellenlänge) oder ein Vielfaches dieser Wellenlänge liegt. Davon wird es abhängen, ob nur die Anzahl der in einer Sekunde wirksamen Zähne für die Tonhöhe entscheidend ist, oder ob dazu noch der Eigenton der Feder hinzutritt. Gerade in dem kritischen Bereich, etwa zwischen B und E, könnten sehr wohl Störungen der Tonerzeugung auftreten, die an die sogenannten Bullertöne der Streichinstrumente erinnern.

Zur experimentellen Untersuchung reicht freilich die primitive Radsirene von Savart nicht aus, sondern es müßte ein Apparat konstruiert werden, bei dem die Zwischenräume zwischen den Zähnen größer sind, damit die Feder bis zum Eintreffen des nächsten Zahnes eventuell ein paarmal hin- und herschwingen kann, und die Feder, etwa eine Stahllamelle, müßte seitlich dazu und in ausreichender Weise verkürzter befestigt sein. Die Anfertigung eines solchen Apparates ist mir zur Zeit noch nicht möglich gewesen. Ich habe mich daher mit den obigen theoretischen Andeutungen begnügen müssen, aus denen jedenfalls hervorgeht, daß bei der bisherigen Savartschen Sirene der Eigenton der Feder stets kleiner war, als der Ton mit der Schwingungszahl ν (der pro Sekunde wirksamen Zähne).

Die bequemste Methode endlich, ohne besondere Zählvorrichtungen jede beliebige Anzahl von Stößen auf einen Körper einwirken zu lassen, ist die Anwendung tönender Körper selber. Das würde natürlich nur dann einen praktischen Sinn haben, wenn dadurch keine Schwächung, sondern eine Verbesserung der Tonempfindung herbeigeführt werden könnte, also namentlich dann, wenn dieser Hilfston an sich zu schwach und nur in der größten Nähe wahrnehmbar wäre. Wollen wir einen solchen tönenden Körper nun zur Hervorbringung von n Stößen verwenden, so ist es klar, daß er dann sicherlich auch einen Eigenton von n Schwingungen pro Sekunde besitzen muß. Auch hier ist wieder die rein technische Frage zu lösen, auf welche Weise man diese n Stöße von dem tönenden Körper abnehmen und nutzbar machen kann.

Die erste Möglichkeit ist offenbar die Ausnützung der n Verdichtungswellen selber, die von dem tönenden Luftraum, z. B. einer Flöte ausgesandt werden. Infolge ihrer Divergenz werden sie nur innerhalb eines gewissen Bereichs hörbar sein und in einer

noch größeren Entfernung ganz aufhören, infolge ihrer geringen Masse könnten sie eine schnelle und beträchtliche Einwirkung nur auf Luftkörper ausüben. Hier haben wir endlich den schon von Savart und Helmholtz so eingehend behandelten Fall des Mittönens vor uns, bei dem der im Wellenbereich liegende Luftraum die vorbeigehenden Wellen nicht nur einläßt, sondern bei gleichem Eigenton immer mehr und mehr von ihnen aufzehrt und dadurch selber, ähnlich wie eine angestrichene Saite, mit immer größerer Amplitude ins Schwingen gerät. Es ist fraglos, daß die nun von ihm als sekundärer Tonquelle ausgesandten Wellen in ihrer Umgebung viel stärker hörbar sein können, als die der primären Tonquelle. Aber auch feste Körper können bei dem gleichen Eigenton, trotzdem sie zunächst nur sehr schwach zum Mitschwingen gebracht werden, doch nach einiger Zeit so stark erregt sein, daß sie für uns zu kräftigen sekundären Tonquellen werden. Und so kann auch schließlich eine auf dem genügend starken Resonanzkasten eines die Schwingungszahl n besitzenden Luftraums befestigte Stimmgabel durch bloße Luftwellen indirekt in Mitschwingung versetzt werden.

Kräftiger freilich werden die Stöße eines festen und schweren tönenden Körpers sein, z. B. einer stählernen Stimmgabel. So könnte man schon die Schwingungen der Zinken zu solchen Stößen benutzen, die ja doch auch (schon ohne Resonanzkasten) bei genügender Breite die umgebende Luft anstoßen und so in ausreichender Nähe hörbar werden. Das ist aber nur bei der Verbindung mit leichten Körpern, wie z. B. Darmsaiten, erfolgversprechend, da gerade an den Enden die Schwingung am leichtesten aufgehalten und am schnellsten gedämpft wird. Den Fuß dagegen darf man ohne die Gefahr einer allzuraschen Dämpfung auf einen beliebigen elastischen Körper aufsetzen und sogar kräftig dagegen drücken. Dann werden sich, wie oben entwickelt, wenn der Eigenton der Gabel n Schwingungen in der Sekunde besitzt, auch n Stöße in dieser Zeit auf die Unterlage übertragen, und jeder Stoß erzeugt eine fortschreitende Oberflächenwelle, jede solche eine breite, fast senkrecht aufsteigende Luftwelle, folglich ist das Gesamtergebnis die Erzeugung einer Tonempfindung von n Schwingungen, die nach dem Aufsetzen plötzlich viel stärker ist, als vorher. Freilich muß die Stimmgabel dazu auch mehr Energie hergeben, als ohne diese Koppelung, und sie kommt daher auch schneller zur Ruhe. Diese Tonverstärkung muß jedem beliebigen Ton zuteil werden, dessen Schwingungen langsamer sind, als die der Moleküle des Resonanzkörpers, und nimmt vermutlich mit der Schwingungskraft zu.

Wenn nun dieser feste Resonanzkörper begrenzt ist und einen hörbaren Eigenton besitzt, so wird beim Aufsetzen der Stimmgabel zunächst, wie bei einem Stoß, der Eigenton in die Erscheinung treten und dann auch durch die Oberflächenwellen der Stimmgabelton. Ist der erstere schon an sich sehr schwach oder gar nicht vernehmbar, so wird auch hier je nach der Breite der Aufsatzfläche und der Elastizität des Materials nur der letztere mehr oder weniger stark zu hören sein.

Der Erregungsvorgang ist noch verwickelter und mannigfaltiger, wenn ein elastisches Pendel (mit Körperton und Pendelton) durch diese gleichmäßig wiederholten Stöße in Schwingung versetzt werden soll, z. B. eine Stimmgabel (oder Zunge oder Saite) durch eine andere Stimmgabel. Ausreichende experintelle Untersuchungen darüber scheinen noch nicht vorzuliegen, doch dürfen wir wohl aus der obigen Behandlung der verallgemeinerten Radsirene den Schluß ziehen, daß auch hier zu einer starken

Erregung die Isophonie der Gabeln erforderlich ist und unter besonderen Umständen interessante Interferenzerscheinungen erwartet werden können.

Der bekannte Versuch mit den zwei genau isophonen Stimmgabeln auf genau abgestimmten Holzkästen, der ja nach dem Voranstehenden jetzt seine einfache Erklärung findet, läßt erkennen, daß diese verschiedenen Erregungsarten auch in beliebiger Verbindung und Zusammensetzung anwendbar sind, und läßt vermuten, daß in dieser Beziehung noch längst nicht alle möglichen und wirksamen Kombinationen aufgefunden und zur praktischen Verwendung gebracht sind. Wir dürfen aber auch umgekehrt erwarten, daß es uns gelingen müsse, jede derartige, vielleicht durch einen Zufall aufgefundene überraschende Tonverstärkung in eindeutiger Weise auf die hier entwickelten Elementarvorgänge zurückführen zu können, z. B. die wunderbare Geigenresonanz.

5. Die verschiedenen Resonanzmöglichkeiten

War bisher die Resonanz definiert als „Verstärkung eines Tons durch das Mitschwingen eines anderen Körpers", so müssen wir sie jetzt als „die von einem schwachen primären Ton erzwungene Erzeugung eines stärkeren sekundären Tons derselben Tonhöhe durch einen mit der Tonquelle direkt oder indirekt gekoppelten zweiten Körper" bezeichnen. In dieser Fassung ist unmittelbar enthalten:

1. die Anwendung eines zweiten Körpers,
2. sein Auftreten als zweite Tonquelle,
3. die Notwendigkeit ihrer Erregung durch mechanische Hilfsmittel,
4. die Erzeugung eines Tones von derselben Schwingungszahl, und
5. das Ziel der Verstärkung der Tonempfindung[1].

Es folgt daraus auch weiter, daß die primäre Tonquelle die zur Neuerregung erforderliche Energie zunächst selber hergeben[2], also verlieren muß, und daß daher das Streben darauf gerichtet sein muß, diese Abnahme an einer akustisch unwirksamen, d. h. tonlosen oder tonschwachen Stelle des primären Tonkörpers eintreten zu lassen. Resümierend könnte man also wohl auch sagen: „Resonanz ist die Umsetzung der tonlosen Energie einer ersten Schallquelle in eine tönende Energie bei einer zweiten."

Daraus erfolgt denn, daß wir zunächst nach dem Schwingungszustand des Resonanzkörpers drei Arten von Resonanz unterscheiden müssen: die Oberflächenresonanz, Eigentonresonanz und Pendelresonanz, dann nach dem Kopplungsgrad die enge (einmalig) und weite oder lose (mehrmalig gekoppelte), und endlich nach der Energiequelle des sekundären Tons die unselbständige (abgezweigte) und selbständige (Relaisresonanz).

Bei der mit dem Fuß auf ein Brett oder einen Kasten aufgesetzten Stimmgabel haben wir es mit einer unselbständigen, engen Oberflächenresonanz zu tun. Da die Wellen unter dem Austrittswinkel A von der Resonanzfläche aufsteigen, so könnte man sie durch eine konische Vertiefung der Fläche völlig parallel machen, wenn der Achsenwinkel des ausgebohrten Konus gerade $90° - A$ betrüge (Fig. 3). Umschließt der Kasten gerade einen Luftraum von demselben Eigenton, wie die Gabel, so kommt

[1] Bisweilen kann freilich auch umgekehrt eine Verminderung der Tonstärke verlangt werden.

[2] Damit ist nicht ausgeschlossen, daß an irgendeiner Stelle der weiten Kopplung eine neue Energiequelle für die sekundäre Tonerzeugung eingeschaltet wird, so daß man dann von einer Relaisresonanz sprechen könnte.

noch eine unselbständige, enge Eigentonresonanz dazu. Stellt man in einiger Entfernung eine zweite, ebenso montierte Stimmgabel desselben Tons auf, so ergibt sich noch (infolge eines partiellen Energieverlustes im Luftraum) eine ebensolche lose Eigentonresonanz. Die dabei auftretende Verstärkung der Tonempfindungen in der Nähe dieser zweiten Gabel bedingt natürlich hier einen größeren Energieverbrauch, als ihn der primäre Ton in seinen hier ankommenden Wellen besitzt. Dieser wird aber nicht durch eine neue Energiequelle ermöglicht, sondern dadurch, daß die zweite Gabel eine gewisse Zeit lang die Energie der herankommenden primären Wellen erst in sich aufsaugt und ansammelt: die zweite Gabel mit ihrem Resonanzkasten ist also eine Art Akkumulator und besitzt auch die Eigenschaft eines solchen, daß sie gleichzeitig geladen und entladen werden, Ton aufsaugen (verschlucken) und aussenden kann. So ist auch jeder andere Eigentonresonator ein kleiner Akkumulator, der erst geladen werden muß, ehe er eine Tonverstärkung zu liefern vermag, aber dann auch nach dem Erlöschen des primären Tons noch allein weiter tönen kann.

Fig. 3

Wie schon in diesem einfachen Fall der Stimmgabel, so sind auch bei den Saiteninstrumenten, die ja, wie schon bemerkt, besonders auf die Tonverstärkung angewiesen sind, die Arten ihrer Resonanz zusammengesetzt: Oberflächenresonanz und Pendelresonanz bilden den Hauptteil, aber bisweilen ist auch noch eine Eigentonresonanz vorhanden. Was man aber bisher völlig übersehen hatte, das ist die Abhängigkeit der Resonanz von der Einspannung der Saiten, die auch dem Resonanzkörper eine ganz bestimmte elastische Verbiegung aufnötigt. Da aber hiervon die Schnelligkeit der Pendelausschläge abhängt und davon wieder die Energie der erzeugten Tonwellen, so sind alle diese Resonanzen nicht bloß von der dem primären Tonkörper entnommenen kinetischen Energie abhängig, sondern auch von der potentiellen Energie dieser Einspannungen: wir haben es dann z. T. mit selbständigen oder Relaisresonanzen zu tun.

Von aktueller Bedeutung sind hier noch die Lautsprecher der Grammophone und der Radioapparaturen. Wie schon der Name sagt, handelt es sich hier ganz besonders darum, die winzigen und schwachen von der schwingenden Membran erzeugten Schallwellen so zu kräftigen, daß sie auch in einiger Entfernung noch deutlich zu vernehmen sind — offenbar dieselbe Aufgabe, die auch bei der Konstruktion der Saiteninstrumente zu lösen war. Auch hier ist man von dem ursprünglichen Zusammenhalten und Parallelmachen durch Schalltrichter und paraboloische Reflektoren bald weitergegangen zur Benutzung der Oberflächenresonanz, sogar mit der konischen Aussparung der Fig. 3. und unter sorgfältiger Vermeidung der Eigentonresonanz zur Pendelresonanz unter Anwendung eines elektrischen Relais. Der von der Firma Siemens ausgeführte Bandlautsprecher ist nichts weiter, als ein Relaispendelresonator. Es wird zwar meist noch nicht bekannt, aber jetzt wohl begreiflich sein, daß jede Geige bei geeigneter Koppelung mit der Membran ein ganz vortrefflicher Lautsprecher ist.

6. Die Geigenresonanz

Nachdem wir im Voranstehenden gezeigt haben, wie kompliziert im allgemeinen der Vorgang ist, den man bisher schlechtweg als Resonanz bezeichnet hat, wollen wir

uns zum Schluß noch mit dem wichtigsten und schwierigsten Beispiel dafür, der Geigenresonanz beschäftigen.

Die Savartsche Annahme einer „Eigentonresonanz" (in unserer Bezeichnung) ist wohl schon aus dem Grunde zu verwerfen, weil dabei noch unseren obigen Ausführungen stets eine gewisse Ladezeit erforderlich ist, und weil die dann erzeugte Eigenschwingung bis zur völligen Entladung des Resonanzkörpers andauern müßte. Wenn nun auch die schwingenden festen Teile infolge ihres geringen Gewichts nur ein geringes Beharrungsvermögen besitzen und wegen ihrer Randbefestigung eine starke und schnelle Dämpfung erleiden, so müßte doch, zumal bei den tiefen Tönen, die Ansprache des Instruments eine zögernde sein und eine schnelle Aufeinanderfolge klarer Töne unmöglich werden. Beides ist nicht der Fall. Was Savart von dem eingeschlossenen Luftraum richtig erkannt hatte, gilt daher auch von den beiden Resonanzbrettchen: die etwa vorhandenen Eigentöne spielen bei der Geigenresonanz keine Rolle, sind im Gegenteil, wie bei den oben erwähnten Lautsprechern, der Gleichmäßigkeit des Tons nachteilig und daher nach Möglichkeit zu vermeiden.

Es bleiben uns daher nur übrig die Oberflächenresonanz und die Pendelresonanz. Wäre die erstere die Hauptursache der Klangwirkung, so könnte es auf die Form und Stärke der Brettchen gar nicht so sehr ankommen. Da dies zweifellos wieder nicht der Fall ist, sondern im Gegenteil, wie schon oben bemerkt, jede Abweichung von der klassischen Form, Ausarbeitung und Verbindung der Teile für den Klang nachteilig zu sein scheint, so muß die Geigenresonanz hauptsächlich eine Pendel- oder Fächelresonanz sein. Die Notwendigkeit für das Auftreten beider Resonanzarten ist leicht nachzuweisen.

Ohne auf die beiden Abläufe der Saitenschwingungen, die in der „mechanischen Theorie der Geige" (s. Fußnote 1, S. 450) ausführlicher entwickelt sind, hier näher einzugehen, soll zunächst darauf hingewiesen werden, daß die an den Saitenenden auftretenden Kräfte und tonlosen Bewegungungen in der Tat, wie oben hervorgehoben, zu weiterer Tonerzeugung ausgenützt werden. Bei einem Saitenton von n Schwingungen pro Sekunde wird der rechts von der Stimme gestützte Steg mit seinem linken Fuß nmal auf die Decke heruntergestoßen. Bei jedem solchen Stoß wird aber auch der Boden infolge der Halskippung ausgezerrt und stößt dabei auch die Stimme nach oben gegen die Decke. So wird die Decke in diesem Moment von zwei Stößen getroffen, die auf beiden Flächen (außen und innen) Oberflächenwellen entwickeln, die zwar zwischen den F-Löchern und durch den Balken im Innern an der Ausbreitung behindert werden, aber in den breiten Beckenflächen sich ausbreiten und wiederholt hin- und hergehen können. Der Widerstand der Decke gegen dieses Aufstoßen der Stimme wirkt aber rückwärts wie ein Stoß auf den Boden, dessen Stoßwelle sich hier auf der Innenfläche ganz unbehindert auszubreiten vermag und ebenfalls an den Zargenrändern reflektiert und hin- und hergeworfen wird. Durch die nmalige Wiederholung dieser Stöße muß daher beide Male der Saitenton durch Oberflächenresonanz erzeugt werden, zumal im Innern, wo die konkaven Wölbungen die Konvergenz der Schallstrahlen noch vergrößern. Diese immerhin schwachen Oberflächenwellen in den Backenflächen sind vermutlich die Ursache des Nachklingens einer guten Geige.

Da nun Decke und Boden biegsame elastische Brettchen sind, erstere an den F-Löchern ganz frei beweglich, letzterer rings herum an den Zargen sehr dünn aus-

gearbeitet, so wird durch jeden Druck des linken Stegfußes die linke Brustseite der Decke nach innen gedrückt. Nun befindet sich aber unter ihm der Balken, dessen Schwerpunkt ebenso wie der der ganzen Decke etwas oberhalb des Steges liegt. Daher wird das untere, kürzere Ende des Balkens stärker nach unten gedrückt, als das obere, aber seine beiden Enden, die weit in die Backen hineinragen, biegen die federnden Backenflächen nach unten, und diese müssen beim Aufhören des Druckes sofort wieder in die Anfangslage zurückschnellen. Jeder Stimmdruck auf den Boden muß ferner, da er außerhalb des Schwerpunktes erfolgt, eine geringe Kippung des schwereren Mittelteils um eine gewisse, schräg durch den Schwerpunkt gehende Kippachse bewirken, die auch infolge der dabei erfolgten elastischen Einspannung beim Aufhören des Drucks sofort wieder zurückgeht. So sind dann in der Tat Decke und Boden elastische Pendel, die trotz ihres (sehr schwachen) Eigentons doch innerhalb eines Bereiches von etwa vier Oktaven breite Luftwellen von jeder beliebigen Zahl zu erzeugen vermögen. Die Geige ist demnach eine Savartsche Doppelsirene, deren federnde Flächen von der Stimme abwechselnd angehoben und losgelassen werden. Ja da die von den n maligen Prellbewegungen des Bodens (infolge der Halskippung) emporgeschleuderte Luft zusammengepreßt und aus den F-Löchern herausgepufft wird, so ist auch eine umgekehrte Seebeckschе Sirene in der Geige vorhanden. Bemerkenswert ist auch, daß *jeder Ausschlag* der leichten Brettchen durch die straffe Randbefestigung und die fest dagegengepreßte Stimme eine sehr schnelle, fast momentane Dämpfung erfährt.

Bedenkt man endlich, daß nicht nur die Decke von vornherein beim Einleimen des Balkens und Anleimen an die Zargenränder ein wenig nach außen gespannt wird, was durch das Einsetzen der Stimme noch verschärft wird und nun auch mit dem Boden geschieht, sondern daß auch durch das Einspannen der Saiten auf die normale Stimmung, das eine ganze beträchtliche Arbeit repräsentiert, die Durchbiegungen von Decke und Boden in ganz charakteristischer Weise (s. Fußnote 2, S. 450) verändert werden, so erkennt man, daß hier ganz zweifellos eine Art von Relais angelegt worden ist, durch welches die Rückschläge der Pendel über das Maß der von den Saitenschwingungen abgenommenen Energie hinaus beschleunigt und die Amplituden der Tonwellen vergrößert werden. — Die Geigenresonanz ist also eine Kombination aus Oberflächenresonanz und Pendelresonanz mit Relaisverstärkung, und da die Stärke der letzteren vornehmlich auf der Größe der elastischen Einspannung beruht, so ist die Anpassung der Geigenteile nicht ein akustisches, sondern ein mechanisches Problem.

Nachtrag

Erst nach Fertigstellung der vorliegenden Arbeit ist mir das vortreffliche Fuhrsche Buch „Über die akustischen Rätsel der Geige und die endgültige Lösung des Geigenproblems" in die Hand gekommen (1926, Merseburger, Leipzig). Fuhr hat den Geigenkörper selber durch Aufsetzen kleiner, mit nassen Fingern gestrichener Glasröhrchen zum Tönen gebracht und auf diese Weise eine große Anzahl mit g beginnender und dicht beieinander liegender Eigentöne an verschiedenen Stellen von Decke und Boden entdeckt, so daß er glaubte, daraus den Schluß ziehen zu dürfen, die ganze Resonanz der Geige beruhe hauptsächlich auf diesen Eigentönen der Brettchen, — also ein gewisse Modifizierung der Savartschen Theorie.

Die damit begründete Methode der Ausarbeitung der Brettchen, auf die Fuhr sogar ein Patent genommen hat, ist ja gewiß für den praktischen Geigenbau von hoher Bedeutung, dem die Erzielung dieser Eigentöne durch geeignete Bearbeitung für seine Zwecke völlig genügen kann. Das physikalische Problem wird indeß durch diese bloße Aufweisung der Tatsachen noch nicht gelöst. Hier ist diese angebliche „endgültige Lösung" das Auftauchen eines neuen Problems in bezug auf das Verhältnis zwischen der Elastizität und der Stärke der Brettchen, bei dem solche tiefen Töne sich bilden können, während man aus den Zahlen für die Dimensionen und die Fortpflanzungsgeschwindigkeit der Wellen bei diesen Brettchen viel höhere Töne erwarten müßte, die zum größten Teil über den Tonbereich der Geige hinausgehen.

Aus der Betrachtung der von Barton und von mir selbst aufgefundenen Schwingungskurven ein und desselben Tons an verschiedenen Stellen der Geigenoberfläche erkennt man sofort, daß jedesmal die Grundtonschwingung überall auf der Geige vorhanden ist, und daß an den verschiedenen Stellen nur die Anzahl und Stärke der hinzutretenden Obertöne eine verschiedene ist. Daraus muß man wohl doch schließen, daß die Resonanzfähigkeit für die verschiedenen Töne des Tonbereichs nicht an einzelnen bestimmten und im allgemeinen auch verschiedenen Stellen der Geigenoberfläche haftet, sondern daß jedesmal der ganze Geigenkörper dabei beteiligt ist. Die hier entwickelte Anschauung, daß diese Grundtonschwingung in der Hauptsache auf der Inbetriebsetzung einer Art von Savartscher Sirene beruht, erfährt dann lediglich noch die Modifikation, daß nicht nur die Obertöne durch freie Backenschwingungen erzeugt werden, sondern auch schon diese Grundtöne selbst an den bestimmten Stellen als Eigentöne auftreten könnten.

Gegenüber der Fuhrschen Ablehnung von Interferenzbetrachtungen bei der Erklärung der Geigenresonanz muß aber doch wohl betont werden, daß die Interferenz zweier an einer Stelle zusammentreffenden Schwingungen nicht nur eine Möglichkeit, sondern eine Notwendigkeit darstellt. Beruhen doch auch seine Eigentonschwingungen auf derartigen Interferenzen. Und gerade für die Lösung dieses von ihm aufgefundenen neuen Problems gibt es nur zwei Möglichkeiten: entweder die Belastung der ringsherum eingespannten Brettchen durch den Stegdruck oder die Interferenz der ungleichen Schwingungen in den oberen und unteren Backenflächen der Decke und des Bodens. Es liegt kein Grund vor, der Wissenschaft den freien Gebrauch dieses erprobten Hilfsmittels zu verwehren.

Das Farbenhören im Lichte der vergleichenden Musikwissenschaft

Urgeschichte des Doppelempfindens im Geistesleben der Orientalen

Von

Albert Wellek, Wien

1. Zur Psychologie des Doppelempfindens und des absoluten Gehörs

Die Bedeutung der Probleme des Farbenhörens, und des Doppelempfindens überhaupt, für die Musikwissenschaft — und umgekehrt die Bedeutung der Musikwissenschaft für diese Probleme — ist vom Verfasser schon in einem Vortrag auf dem „Ersten Kongreß für Farbe-Ton-Forschung" in Hamburg (am 5. März 1927), und anschließend hieran in einem Forschungsbericht gerade in dieser Zeitschrift[1], erstmalig beleuchtet worden. Es ist in der Tat ein Leichtes, dem Doppelempfinden innerhalb jeder einzelnen Sonderdisziplin unserer Wissenschaft sein besonderes Plätzchen ausfindig zu machen:

1. einmal, naturgemäß, in der Psychologie der Musik, zu deren merkwürdigsten Gegenständen und, sozusagen, Paradestücken es gehört, und wo es vor allem zur Typologie des absoluten Tonerkennens den Schlüssel bietet;

2. in der Musikästhetik, wo es die ganze Problemgruppe der musikalischen Hermeneutik, des Charakters der Töne und Tonarten, der Tonmalerei und Programmmusik beherrscht, ferner — über die bloße Musikästhetik (als solche) hinausgreifend — für die Synthese der Künste: Fragen der Theaterregie, der Tanzkunst, des Gesamtkunstwerks, der Farbenmusik usw., durchaus entscheidend ist;

3. in der Musikgeschichte und Theorie, insofern es hier Grundmotiv verschiedener folgenschwerer musikalischer Mythen (so besonders jenes von der Harmonie der Sphären) ist — zugleich die treibende Kraft in der gesamten Geschichte unserer Notenschrift (von der Cheironomie und den Akzenten der Alten aufwärts bis auf den heutigen Tag) —, ferner auch einem guten Teil aller musikalischen Terminologie zugrundeliegt;

4. in der vergleichenden Musikwissenschaft, in der alle Probleme des Farbenhörens sich gleichsam versammeln und wo auch der breiteste Materialbestand sich bietet: da nämlich in Musikübung, Mythen, Musikphilosophie oder Theorie, Systemen und selbst Instrumenten der Orientalen die üppigsten Äußerungen der Sinnessynthese zu finden sind; wie auch in der Entwicklungsgeschichte der Musik die Entstehung, Wandlung und kunstschöpferische Funktion des Doppelempfindens allein voll zu erfassen ist.

Auf dem ersten Gebiete, dem der Musikpsychologie, hat im besonderen das Farbenhören sich innerhalb der Musikwissenschaft begreiflicherweise zuerst Geltung ver-

[1] „Die Farbe-Ton-Forschung und ihr erster Kongreß". Juni-Juli-Heft 1927 (IX, S. 576—84).

schafft und erstmalig durch einen zünftigen Musikforscher (Robert Lach im Jahre 1903)[1] Beachtung gefunden; auf den übrigen Gebieten ist der ganze Fragenkomplex im wesentlichen nach wie vor Neuland und kann nur auf eine Reihe von Versuchen des Verfassers verwiesen werden[2]. Aufgabe der vorliegenden Untersuchungen soll es nun sein, den vierten der obigen Problemkreise vorläufig unter die Lupe zu nehmen. Und zwar wollen wir hier die rein psychologisch-ästhetische Entwicklungsgeschichte des Doppelempfindens, die seinen Hervorgang aus dem doppelt Empfundenen, aus der ursprünglichen Einheit der Sinne (und der Künste), zu zeigen hätte, zunächst zurücktreten lassen hinter einer — darum um nichts weniger psychologisch und ästhetisch eingestellten — Materialgeschichte des Doppelempfindens im Rahmen einer musikalischen Orientalistik (wenn der Ausdruck erlaubt ist), als welche die „vergleichende Musikwissenschaft" ja in erster Linie verstanden zu werden pflegt.

Für diese Zwecke wollen wir aus den Ergebnissen älterer fremder und eigener Arbeiten die folgenden Kardinalpunkte zur Definition und zum psychologischen Wesen des Doppelempfindens voranschicken:

1. Der jahrzehntelange Gelehrtenstreit, ob die von einer Empfindung ausgelöste (verschiedensinnliche) „Sekundärempfindung" wirklich Empfindungscharakter oder aber bloß Vorstellungscharakter tragen könne, läßt sich heute auf Grund einer umfassenderen Typologie der Erscheinung (wie sie besonders die jüngsten Jahre gebracht haben)[3] in versöhnlicher Weise dahin entscheiden, daß beides im Bereiche der Möglichkeit liegt: Es gibt Empfindungs- und Vorstellungs-, sogar auch bloße Gefühls- und Gedankensynästhesien. Hierbei bleibt die ursprünglich — wie schon die Namengebung verrät — als allein maßgeblich erachtete reale Doppelempfindung als ein Ausnahme- oder Grenzfall von besonderer Bedeutung bestehen; allein der typische, regelmäßige Fall ist doch die Verknüpfung einer Empfindung mit einer verschiedensinnlichen Vorstellung, oder zweier (gegebenenfalls mehrerer) heterogener Vorstellungen schlechthin (Doppelvorstellung, nicht Doppelempfindung)[4]. Eine strenge Grenze läßt sich indessen zwischen den verschiedenen Typen und Graden des Doppelempfindens nicht ziehen; vielmehr läuft eine schillernde Stufenleiter von Übergängen von der zwangsmäßig empfundenen, gewissermaßen „eidetischen"[5] Doppel-Empfindung hinab bis zum reinen Vorstellen, Fühlen oder gar Denken von Tonfarben, Geruchsfarben usf.

---

[1] „Über einen interessanten Spezialfall von ‚Audition colorée'". SIMG IV, 589—607.

[2] Und zwar, nächst dem oben zuerst genannten Forschungsbericht, insbes. die Abhandlung über „Das Doppelempfinden in der Geistesgeschichte", Ztschr. f. Ästhetik XXIII/1 (Febr. 1929), S. 14—42, ferner die folgenden Aufsätze und Einzelstudien (in der obigen Reihenfolge der Problemstellungen): „Drei Typen des absoluten Gehörs", Mbl. d. Anbruch IX/10 (Dez. 1927), S. 420—23 (vgl. ZfM IX 583 f.); „Das absolute Gehör und der Charakter der Töne und Tonarten", Z. f. Musik XCIV/5 (Mai 1927), S. 267—70; „Der musikalische Blitz und seine Geschichte", ebenda XCV/7—8 (Juli-Aug. 1928), S. 414—18 (vgl. Z. f. Ästhetik XXIII, S. 28); „Synästhesie und Synthese bei Rich. Wagner", Bayreuther Blätter LII (Mai 1929), S. 80—101; „Das Farbenklavier", Auftakt VIII (Prag, April 1928), S. 85—89,, und „Das homophone und kontrapunktierende Farbengehör und Farbenklavier", Z. f. Musik XCVI (1929, im Erscheinen).

[3] Ich verweise besonders auf den schon erwähnten „Ersten Kongreß für Farbe-Ton-Forschung" und die Arbeiten seines Urhebers und Leiters Georg Anschütz in Hamburg.

[4] Vgl. ZfM IX 580 (Mitte).

[5] „Eidetik" ist der dem empfindungsmäßigen Farbenhören und sonstigen realen Doppelempfinden parallele Fall, in welchem die von einer primären Gesichtsempfindung induzierte Sekundärempfindung

2. Als Doppelempfinden oder Synästhesie definieren wir infolgedessen *jeden* psychologischen Vorgang, in welchem verschiedene Sinne miteinander verbunden und in Parallele gesetzt sind, d. h. die *Sinnen-Entsprechungen* in jeder erdenklichen Weite des Begriffs. (Das Farbenhören und Töne-sehen ist somit ein Spezialfall des Doppelempfindens, und zwar der bekannteste und gewiß auch bedeutendste.) Für den Zweck der geisteswissenschaftlichen Betrachtung insbesondere können „Doppelempfinden" und „Sinnenentsprechung" als synonym gelten, doch betont (psychologisch) das „Doppelempfinden" mehr den Empfindungsgehalt, „Sinnenentsprechung" mehr das Gefühlsmäßige und Gedankliche, sogar Erkenntnishafte einer Sinnesverknüpfung. (Die beiden Begriffe sind also nicht der Richtung, nicht dem feineren Sinne, wohl aber dem Umfange nach gleichzuhalten.)[1]

3. Das Doppelempfinden gibt zwei deutlich unterschiedene Haupttypen der Assoziationsweise zu erkennen: eine „*analytische*", d. h. von Einzelempfindung zu Einzelempfindung, und eine „*synthetische*" oder „*komplexe*", d. h. von Einzelempfindung zu Empfindungskomplex oder von Komplex zu Komplex (Gruppen unter sich). Der analytische Farbenhörer z. B. verbindet stets mit bestimmten Farben bestimmte Töne, für ihn ist etwa c immer rot, d immer gelb usf., eine Tonfolge oder ein Musikstück demgemäß ein Mosaik von Farbenflecken in zeitlicher Auseinanderlegung. Dem synthetischen Farbenhörer hingegen ruft manchmal schon der Einzelton — um wieviel mehr ganze Tongruppen oder Musikstücke — *Farbenkomplexe*, ganze Gemälde hervor; vom Einzeltone ist er unabhängig. Die analytische Synopsie ist also das eigentliche (Einzel-)Farbenhören; die synthetische, populär gesprochen, ein Bilder- oder Gemäldehören.

4. Das Doppelempfinden (insbesondere im wörtlichen Verstande) pflegt als eine mehr oder minder ausgebildete Verknüpfung aller Sinne mit allen bei ein und derselben Person aufzutreten. (Es gibt einen universellen Synästhetiker-Typ: der eigentliche Synästhetiker ist sogar regelmäßig Universalsynästhetiker.)

5. Alle Synästhesien sind (mehr oder minder physiologisch bedingte) Assoziationen, von Erkenntniselementen selten oder nie ganz frei (bewußt oder unbewußt). Diese Erkenntnisse gehen mitunter über die Erfahrung ihres Trägers weit hinaus, können also auch beinhalten was ihm ohne Hilfe der Sekundärempfindungen kaum erkennbar wäre.

6. Die Sekundärempfindung kann sowohl subjektiv als auch objektiv gültiges *Symbol* oder Vertretung ihres Erregers sein: beide können im Bewußtsein des Synästhetikers füreinander gesetzt werden.

7. Auf sämtlichen Graden hat das Doppelempfinden mindestens *Formen*, in denen es nicht Ausnahme, sondern allgemeinmenschlich oder überhaupt natürlich ist; auf allen Graden gibt es Synästhesien, die auch dem Inhalt nach allgemeingültig oder gemeinverständlich sind.

8. Doppelempfindungen, die keine objektive Bedeutung haben, können wenigstens subjektiven Wert als Gedächtnisbehelfe haben.

---

wiederum eine Gesichtsempfindung ist. (Die Eidetik unterscheidet sich also von der Synästhesie darin, daß dort homogene, hier heterogene Empfindungen einander auslösen und entsprechen.)

[1] Vgl. Z. f. Ästh. XXIII, S. 18f.

9. Die „höheren" (d. h. den „höheren" Sinnen angehörigen) Doppelempfindungen bilden bei *analytischer* Anlage Systeme, denen gewisse Gesetzmäßigkeiten der Anordnung und Verteilung innewohnen, und zwar bei farbiger Synopsie entweder im Sinne der Farbenfolge im Spektrum (*spektroide Systeme*) oder nach zunehmender absoluter Helligkeit der Farben (*Lichtzuwachssysteme*); als *komplexe* Erscheinungen ergeben sie Bilder, die sich gleichfalls mit einiger Gesetzmäßigkeit umsetzen, in denen aber zugleich eine selbsteigene, ästhetische Gesetzmäßigkeit akzessorisch mit am Werke sein kann.

Jenen beiden (von G. Anschütz entdeckten) relativen Gesetzmäßigkeiten der analytischen Synopsie lassen sich nun noch weitere in größerer Zahl, freilich nur noch viel allgemeiner, zur Seite stellen und auch geistesgeschichtlich nachweisen und verfolgen. Es sind dies die ältesten, selbst beim zwangsmäßigen Doppelempfinden nicht häufig durchbrochenen synästhetischen Grundtatsachen, die wir als *Ur-Synästhesien* oder Urentsprechungen in ihren sechs wesentlichen Fällen an dieser Stelle schon einmal in dem eingangs erwähnten Forschungsbericht mitgeteilt haben[1] und in feinerer Durchführung nunmehr nochmals hierher setzen wollen:

1.	a) dünn	— dick	
	b) scharf (spitz)	— (stumpf) schwer	= hoch — tief (vom Tone);
2.	schnell, beweglich (leicht)	— langsam, schwerfällig (schwer)	= hoch — tief;
3.	α) hoch auf (Steigen)	— tief (im Raume) — ab (Fallen)	= hoch — tief; = höher — tiefer;
	β) Linie		= Tonfolge;
	Horizontale		= Tondauer (Tongleichheit);
	Wellenlinie		= Triller (oder Bebung);
4.	a) klar	— trüb	= hoch — tief;
	b) grell (leuchtend), satt	— blaß (grau), matt	= stark — schwach;
5.	a) hell (weiß)	— dunkel (schwarz)	
	b) warm	— kalt (auch von Farben)	= hoch — tief;
6.	vielfarbig (bunt)	— einfarbig (unbunt[2])	= klangvoll — eintönig.

Die (historisch belegbare) Allgemeinmenschlichkeit dieser einfachsten Sinnesparallelen geht so weit, daß jedermann noch heute alle sechs Entsprechungen wenigstens in einer der angegebenen Formen gültig und verständlich finden wird. Die Reihenfolge der sechs Fälle ist die historische, d. h. vom Primitiveren zum Verwickelteren fortschreitend: die Folge der „Komplikation"[3]; schon auf den ersten Blick äußert sich darin die Urtatsache der Entwicklung des Farbensinns: das Bunte, die Spektralfarbe in der Mehrzahl, kommt zum Schluß. Bei der ersten dieser Urentsprechungen handelt es sich um ein Tontasten („audition tactile"), um eine Verstofflichung des Tons, wie überhaupt die *Materialisation* nicht nur der Töne, sondern auch des Lichts und später des Dufts, als einfachste Vorstufe der Synästhesie am Eingange der Entwicklung steht.

[1] a. a. O. 582.
[2] „Bunt" und „unbunt" auch im Ostwaldschen Sinne.
[3] Im Sinne Victor *Goldschmidts* („Über Harmonie und Complication", Berlin 1901).

Punkt 5b hingegen stellt zunächst sekundäre Temperaturvorstellung (thermische oder Wärme-Synästhesie), erst viel später ein Farbenhören vor. Punkt 2 schließlich, und auch Punkt 3 in erster Linie, ist Bewegungssynästhesie (kinästhetische Sekundärempfindung), aus der erst gewissermaßen ursächlich im letzteren Falle die Synopsie hervorgeht.

Was nun den subjektiven Wert der Doppelempfindungen als Gedächtnisbehelfe betrifft (im Sinne des vorletzten Punkts der oben genannten Forschungsergebnisse), so bietet sich hierfür als hervorragendstes Beispiel der synoptische Typ des absoluten Tonempfindens, den ich in meinem Versuch einer Typologie des absoluten Gehörs[1] als dessen 3. Typ festzulegen bemüht war. Es handelt sich hier um eine Art des absoluten Tonerkennens, die nicht auf einem unmittelbaren Verhältnis des Hörenden zu der Sonderbeschaffenheit der einzelnen Töne beruht, sondern auf einem mehr oder minder vollkommenen Farbengehör (oder sonstigen synästhetischen System): das Erkennen des Tones erweist sich hier als durchaus abhängig von dem Erscheinen oder Ausbleiben, dem Erkennen oder Nichterkennen der Photismen, d. h. nicht der Tonqualität, sondern der sie begleitenden Farbe[2]. Das hierbei als Erkennungsmittel (oder -Behelf) wirksame Tonfarbensystem kann mehr oder minder lückenlos die ganze Oktave umfassen, hierin aber wieder den Charakter eines der beiden ersten von mir unterschiedenen[3] Typen des eigentlichen absoluten Tonbewußtseins tragen. Diese beiden ersten und Haupttypen des Gehörs sind an den Fehlleistungen des Hörenden deutlich zu erkennen. Der eine Typ neigt in seinen schwachen Augenblicken (und an seinen schwachen Punkten) dazu, Nachbartöne untereinander zu verwechseln, ist aber kaum imstande, sich um einen so beträchtlichen Höhenunterschied wie den einer Quart oder gar Quint zu vergreifen. Der andere Typ neigt umgekehrt dazu, Töne, die zueinander im Verhältnis der reinen Quart oder Quint stehen, zu verwechseln, wird hingegen nie einen Ton für seinen unmittelbaren Nachbarn nehmen[4]. Da nun die Töne — wie ja auch die Gesetze der Harmonie und Modulation lehren — dem Charakter oder der Qualität nach im Quarten- oder Quintenzirkel einander am nächsten, d. h. am ähnlichsten sind — ungeachtet des Höhen- oder Helligkeitsunterschiedes —, so liegt offenbar unserem 1. Typ ein vorwiegender Tonhöhen- oder Tonhelligkeitssinn, dem 2. Typ ein überwiegender Tonqualitätensinn zugrunde. Wir wollen die 1. Art das lineare, die 2. das polare absolute Gehör nennen. Bei der 3. Art, dem synoptischen absoluten Gehör, kann sich dann eine Hinneigung zum 1. Typ äußern, und zwar darin, daß verwandte (im

[1] „Drei Typen des absoluten Gehörs", a. a. O.

[2] Vgl. bes. ZfM IX, 583.

[3] (Anmerkung während der Korrektur:) In diesen dürften „Die beiden Arten des absoluten Gehörs" von G. Révész (ZIMG 1913) wiederzuerkennen sein, auf die ich leider erst nachträglich aufmerksam geworden bin. — Die wertvollen Überlegungen von H. Hein, „Über die Möglichkeit eines allgemeinen latenten absoluten Tonbewußtseins" im letzten Heft dieser Zeitschr. (S. 414—19) erhalten im folgenden überraschende Zufuhr in historischer Hinsicht: aus der Psychologie des altindischen Tonsinns (vgl. auch schon Mbl. d. Anbruch IX, 422). Hierbei ist der Begriff eines „latenten" absoluten Tonbewußtseins unter den allgemeineren Ausdrücken „Tonsinn" und „Tonempfinden" bereits durchaus im Sinne Heins gedacht worden!

[4] Hein (a. a. O. 417) ist entgegenzuhalten, daß er diese Typenverschiedenheit unberücksichtigt läßt: derzufolge eine Berechnung der mittleren „Treffsicherheit" des Gehörs nach der „Anzahl von Halbtonintervallen, um die durchschnittlich vorbeigetroffen wird", hinfällig wird.

Spektrum benachbarte) Farben im Sinne der chromatischen Tonfolge (linear) aufeinanderfolgen; oder aber kann sich eine Hinneigung zum 2. Typ zeigen, nämlich darin, daß verwandte Farben in (reinen) Quint- und Quartverhältnissen zueinander stehen, mithin im Sinne des Quintenzirkels (polar) aufeinanderfolgen[1].

Hiermit wären denn die notwendigsten reinpsychologischen Prämissen zu unserer historischen Betrachtung gegeben, — und zwar auch nur als nackte Tatsächlichkeiten, unter vorsätzlicher Enthaltung von Beweisführungen, Rechtfertigung und Polemik. Diesbezüglich, wie auch für die Abgrenzung und Methodologie der vorliegenden Untersuchungen[2], ist, nächst dem bewußten Forschungsbericht in dieser Zeitschrift, vor allem meine Abhandlung über „Das Doppelempfinden in der Geistesgeschichte" in der Zeitschrift für Ästhetik[3] als Voraussetzung gedacht; eine systematische Darstellung der sämtlichen hier aufgeworfenen Fragen sei indessen einem Buch über „Doppelempfinden und Programmusik: Beiträge zur Psychologie, Kritik und Geschichte der Sinnenentsprechung und Sinnensymbolik"[4] vorderhand vorbehalten.

2. Synästhesie in China

Die älteste geschichtlich belegte Sinnenentsprechung, von der uns — freilich nicht allzu zuverlässig — Nachricht vorliegt, ist im 3. vorchristlichen Jahrtausend, und zwar in China, zu Hause. Eine Art Ur-Laute, oder -Zither, sozusagen: das „Tsche" oder „Ke", eines der ältesten Instrumente der Chinesen aus der Zeit des Vaters der chinesischen Musiktheorie, des Weisen Linglun (und des Kaisers Hoang-ty — etwa 2700 v. Chr.?), hatte 25 Saiten zu je fünfen in fünf Gruppen als Bündel geordnet und zu jeder Saite einen besonderen beweglichen Steg. Diese beweglichen Brettchen waren zu je fünfen oder in fünfmaliger Wiederholung blau, rot, gelb, weiß und schwarz gefärbt, offenbar also nach einer pentatonischen Tonleiter und vielleicht in fünf Oktav-Wiederholungen[5]. Jedenfalls spielt hier die urmenschliche Zahlensymbolik — 5 als Zahl der Vollkommenheit[6] bei den Chinesen (und hier sogar quadriert!) —, ebenso wie zunächst schon in der Entstehung des zugrundeliegenden pentatonischen Tonsystems selbst, eine entscheidende Rolle[7]. Der Zweck der Färbung der Stege kann ein mnemotechnischer, ja weniger als das: eine bloße zuverlässigere Unterscheidung der allzu zahlreichen Saiten für das Auge, gewesen sein; — beides Motive der Farb-

[1] Die erste Art ist geläufig; für die zweite, seltenere, gibt Skrjabin ein Musterbeispiel ab.

[2] Der Natur der Sache nach werden sie sich sehr viel auf der Grenze zur vergleichenden Literatur- und Sprachwissenschaft bewegen, ja diese miteinbegreifen müssen; wie dies eben dem Wesen der vergleichenden Musikwissenschaft, etwa im Sinne Robert Lachs, nur angemessen ist (s. dessen „Vergleichende Musikwissenschaft", Wien u. Leipzig 1924, S. 12).

[3] a. a. O. (s. eingangs).

[4] In erster Fassung (Jan. 1928) der Universität Wien als Dissertation vorgelegen. — Hiervon geht zunächst noch als Abhandlung in Druck: „Das Farbenhören und die Synthese der Sinne" (im Arch. f. d. gesamte Psychol.).

[5] H. Schröder, Ton und Farbe, Berlin 1906, S. 10.

[6] Sonst auch die Zahl der Elemente, bes. unter den Asiaten; jedoch nicht bei den Chinesen, die 6 Elemente unterscheiden (s. im folgenden).

[7] R. Lach: Die Musik der Natur- und oriental. Kulturvölker (in Adlers Handb. d. Musikgesch., Frankf. 1924, S. 9), stellt neben dem schon von Ch. K. Weads beobachteten „optisch-ästhetischen Prinzip" bei der Bildung von Instrumenten und Tonsystemen auch „kosmogonisch-spekulative Motive" fest, mit besonderem Hinweis auf den Einfluß der Zahlenmystik.

Ton-Zuordnung, die in der gesamten Geschichte des Doppelempfindens bis hoch hinauf in die Neuzeit immer wieder zutagetreten.

Für das (anhemitonisch) pentatonische System der Chinesen wird nach der Tradition, die auf den Weisen Linglun zurückgeht, f als Ausgangston angenommen, dessen Vorrang unter den übrigen Tönen des Tonsystems als einer Art „Naturton" schon von dem Weisen erkannt und neuerdings oft hervorgehoben worden ist[1]. Wir hätten sonach die folgende älteste Farb-Ton-Leiter vor uns:

f = blau
g = rot
a = gelb
c = weiß
d = schwarz

Bezeichnenderweise heißt es nun auch, im 6. Jahrh. v. Chr., bei Lao-tse[2]:

„... Die fünf Farben zusamt [blau, rot, gelb, weiß, schwarz] stumpfen das Gesicht des Menschen ab; die fünf Töne zusamt stumpfen das Gehör des Menschen ab" usw.,

wodurch, in ganz lockerer Verbindung, dieselben Farb-Ton-Entsprechungen angedeutet sein mögen.

Andrerseits ist eine gleichfalls uralte chinesische Symbolisierung dieser fünf Töne der Vollkommenheit die folgende[3]:

f = der Kaiser . . . . . (gelb)
g = der Minister . . . . . (violett)
a = die Untertanen . . . . . (blau)
c = die Staatsgeschäfte . . . . . (?)
d = das Gesamtbild aller Dinge . . (bunt)

Nun trägt in China der Kaiser gelb (die Prinzen tragen gelbe Gürtel), die Mandarinen violett, die Kulis blau; die Staatsgeschäfte wären wohl unbunt, das „Gesamtbild aller Dinge" dagegen bunt, nämlich scheckig. Jedenfalls keine Spur von einer Übereinstimmung mit der Farbenordnung des Ke, soweit man hier die den Symbolen oder Vertretern der Töne eigentümlichen und angemessenen Farben ins Auge faßt[4]. (Die Art dieser Zuordnung oder Symbolisierung war übrigens nach altchinesischer Überlieferung eine so magische, daß eine unreine Intonation irgendeines der fünf Töne als böses Omen für das Schicksal seines Symbols aufgefaßt wurde.)

Auffällig ist für jeden Fall, daß diese ältesten Spuren von Synästhesie farbige (d. h. analytisch-synoptische) Entsprechungen sind, welche entwicklungsgeschichtlich — schon nach der Geschichte des Farbensinns — natürlich nicht am Anfang stehen können.

---

[1] S. M. Lach, Die vergleichende Musikwissenschaft, S. 33, auch Anschütz, Farbe-Ton-Forschungen I (Leipzig 1927), S. 18f. (Fußnote) und Kurze Einführung in die Farbe-Ton-Forschung (desgl.), S. 15f.

[2] 12. Spruch des Tao-te-king.

[3] Nach E. Combarieu, La musique et la magie, 1909, S. 201ff.

[4] Nach einer Anregung von Fr. Ohse auf dem Hamburger Kongreß für Farbe-Ton-Forschung am 5. März 1927; er hatte aber seine besondere Farb-Ton-Theorie, der zuliebe der Kaiser ursprünglich rot gekleidet gewesen sein soll.

Es sind daher, der außerordentlichen Frühreife der chinesischen Kultur gemäß, primitivere chinesische Synästhesien in jedenfalls noch viel älterer Zeit als vorhergehend anzunehmen. Tatsächlich liegt noch eine ganze Reihe gleichfalls sehr alter, zum Teil allgemeinerer synästhetischer Symbole bei den Chinesen vor, die in ihrem ursprünglichen Alter sehr schwer bestimmbar, gewiß aber wenigstens zum Teil noch ungleich älter sein werden als das Ke. Ein neues Anzeichen des erstaunlichen Vorsprungs der chinesischen Kultur vor anderen, zum Teile selbst asiatischen Kulturkreisen liegt schon darin, daß die chinesische Bezeichnung für hohe und tiefe Töne zunächst wiederum eine reine Synopsie ist (wenn auch nur eine allgemeine, unbunte), und zwar „klar" und „trüb" („ch'ing" und „shu", das Musterbeispiel der Ursynästhesie 4 a). Doch tritt hierzu allerdings (wohl erst später) die etwas primitivere Bezeichnung mit „hoch" und „tief" (nach der Raum-Ursynästhesie: „3 α"), aber merkwürdigerweise nicht etwa in unserem europäischen Sinne, sondern in Inversion: was uns für tief gilt (die Töne mit geringerer Frequenz) heißt hier „hoch"; und umgekehrt[1]. Diese glatte Umkehrung einer Urentsprechung (vielleicht erklärlich aus gewissen Gewohnheiten in der Benennung der Saiten auf den Saiteninstrumenten) ist indessen ein Fall, der unter dem gesamten Materialbestand überpersönlicher Synästhesien einzig dasteht.

Hauptgegenstand der Symbolik sind natürlich, wie bei anderen alten Völkern so auch bei den Chinesen, die Elemente; und wenn auch ihr pentatonisches System (das ja in älterer Zeit durchaus noch nicht die Alleinherrschaft besaß, die ihm heute in China eignet) schwerlich wohl von den Elementen herzuleiten ist, deren es ja bei den Chinesen sechs gab, so wurden diese sechs Elemente doch mit je einem bestimmten Eigenton, teils auch mit Farben ausgestattet. Dies äußert sich besonders in dem gleichfalls uralten, nämlich ebenfalls auf Linglun zurückgehenden temperierten Tonsystem der Chinesen, das ja mit seinen 12 Tönen in sehr einfachem Verhältnis zu der Sechszahl der Elemente stand: und hier werden die Elemente zum tertium comparationis abermals zwischen Farbe und Ton. Der Grundton dieses altchinesischen Zwölf-Töne-Systems, der sog. 12 „Lü", dem nach dem Weisen Linglun wiederum der Naturton f^2 zugeteilt war, hieß nämlich „gelbe Glocke" (Hoang-tchoung): Gelb aber war die Farbe der Erde, der er zugeordnet war[3]. Diesem ersten und tiefsten Ton entsprach nach vorchristlicher chinesischer Zahlenmystik des weiteren auch der erste Monat (unser November), und von hier aus wurden dann die zwölf Monde den zwölf Lü der Reihe nach zugeordnet; dies ging so weit, daß sogar ihre Intonation das Klima jenes Monats, dem der betreffende Ton angehörte, herbeizuzaubern imstande sein sollte: — hier also blickt in symbolisch-mythischer Gestalt eine thermische Synästhesie („5 b")[4] mit hindurch. Übrigens wurden von Linglun die Töne dieses Systems zu je sechsen als männlich (f g a h cis dis) und weiblich (fis gis ais c d e) bezeichnet, so daß also je zwei aufeinanderfolgende ein Paar bildeten und die ganze

[1] S. R. Lach, Vergleichende Kunst- und Musikwissenschaft, Wien u. Leipzig 1925, S. 11.

[2] A. v. Thimus (Die harmonikale Symbolik des Altertums, Köln 1868 u. 1876) verficht eine andere Auffassung, die c als „gelbe Glocke" annimmt; möglicherweise wird dieser der Vorzug zu geben sein.

[3] Nach Thimus a. a. O. I (1868), S. 103 ff.

[4] Wir führen hier und im folgenden die Urentsprechungen nach unserer obigen Tabelle einfach in Klammern als Nummern unter Anführungszeichen an.

Reihe (einigermaßen im Sinne des polaren Tonempfindens!) einen ineinandergreifenden Reigen der Geschlechtsgegensätze vorstellte[1].

In diesem System nun hieß weiter die übermäßige Sekunde oder kleine Terz „die von beiden Seiten beengte" oder „eingezwängte" Glocke (Kia-tchoung), die übermäßige Quint oder kleine Sext aber „Hinrichtungswerkzeug" (Y-tse)[2]. Möglich, daß in dem Schriftzeichen des letzteren enharmonischen cis = des (oder gis = as) etwas einem Galgen Ähnliches gefunden wurde; es ist sehr verwickelt, enthält aber tatsächlich ein Zeichen, das dem griechischen großen Gamma (Γ) einigermaßen ähnlich sieht. Wie dem auch sei: auch das Schriftzeichen bedürfte in seiner Entstehung einer Erklärung; wie denn überhaupt gerade auch in der Schrift die Sinnesentsprechungen systembildend am Werke sind[3]. Die Lebensgefährlichkeit dieses Intervalls (von dessen theoretischer Sonderstellung im chinesischen Zwölftönesystem wir noch später hören werden) überrascht uns aber, so zufällig die Übereinstimmung scheinen mag, in der jüngsten Literatur wieder — bei E. T. A. Hoffmann, wo der Kapellmeister Kreisler nach seinen diversen „musikalischen Leiden" sich „mit einer übermäßigen Quint erdolchen" will[4]!

Auch die altchinesische Metaphysik entbehrt nicht der synästhetischen Spekulation: schon hier gibt es eine Verbindung von Harmonie und Kosmogonie — dieselbe, die sich ungefähr gleichzeitig im Okzident zur Harmonie der Sphären gestaltet. So lehrt (wie gesagt, im 6. vorchristlichen Jahrh.) Lao-tse, „ein stoffloser Hauch habe, die Dinge verbindend, die Harmonie gezeugt"[5]; und einer der späteren Kommentatoren fügt hinzu: „Der Hauch der Harmonie hat, sich verdichtend, alle Wesen hervorgebracht"[6]. Hier also wird, sicherlich unter dem Einfluß indischer Philosophie, der Odem, der bei Lao-tse erst noch das harmonische Band der Dinge (und darum stofflos) ist, zum Urgrund der Dinge, in denen er, sich objektivierend, stofflich wird: denn er „verdichtet sich". Eigentliche sphärenharmonische Spekulation (soweit vorhanden) dürfte bei den Chinesen indes erst späteren Geschlechtern angehören.

3. Synästhesie in Indien

Was es in jenem Sinne in der asiatischen Mythologie mit der Weltschöpfung aus dem Hauch oder Odem und seinen Verwandlungen und Umdeutungen in fremde Sinnesräume auf sich hat, das wird nun viel deutlicher in dem nächstältesten großen Kulturkreis der asiatischen Völker, dem indischen, mit dem diese Ideen, wie schon gesagt, zweifellos in Beziehung stehen dürften. Und zwar handelt es sich hier natürlich zunächst um die Veden, die ja im großen Ganzen (ihrer Entstehung nach) Kulturgut des 2. vorchristlichen Jahrtausends sind.

In dem ganzen undurchdringlichen Labyrinth der vedischen Symbolik und Allegorien, in deren unendlichen Verkettungen stets auch die Tonsymbolik als Glied anzutreffen ist, muß es zunächst schon auffallen, daß auch hier schon in so früher vor-

[1] S. Lach, Die vergleichende Musikwissenschaft, S. 46.
[2] Thimus, ebenda 104.
[3] S. Z. f. Ästh. XXIII, S. 38f.
[4] Zweite „Kreisleriana" (Sämtl. Werke, hrsg. v. Ellinger) I, 272.
[5] 42. Spruch des Tao-te-king.
[6] Thimus, ebenda 80.

christlicher Zeit konkrete Farb-Ton-Entsprechungen vorhanden sind, und zwar — weit hinaus über den Vorgang der chinesischen Beispiele — sogar theoretisch und bewußt ausgesprochen: in der vedischen Metrik. Ihre sieben Grundmetren werden nämlich nach vedischer Lehre einerseits 7 Tönen oder Tonarten zugeeignet[1], andrerseits auch 7 Farben — die Siebenzahl ist ja ihre kosmische Zahl —; und so wird denn, durch Ausschaltung des ursprünglichen Bindeglieds der Metren (des tertium comparationis), eine siebentönige Farbenskala gebildet (offenbar also eine diatonische, welche in ältester Zeit ungefähr unserer A dur-Tonleiter entsprochen haben soll). Und zwar gilt dies nach dreierlei Überlieferung: 1. im Sinne der Metrik des Piṅgala[2]:

? { [a =] weiß,
{ [gis =] scheckig,
{ [fis =] braun (rotbraun?),
{ [e =] schwarz,
{ [d =] dunkelblau,
{ [cis =] hochrot,
{ [h =] hellgelb.

2. nach der Çântikalpa in ähnlicher Weise sieben andere Farben; 3. auch „Farben nach Belieben“[3]. In den 7 Tönen, um die es sich dabei handelt, haben wir jedesfalls im Sinne des altindischen und altgriechischen Musikempfindens absteigende diatonische Tonleitern vor uns; ob es aber gerade jene hinduistische Skala ist, „die ungefähr unserer Dur-Tonleiter entspricht“[4] (oder gar unserem A dur), das scheint zumindest ungewiß. Die Skala des Sâmaveda umfaßt zwar die 7 Töne der Oktave, aber in oft und oft wechselnder absoluter und auch relativer Tonhöhe, d. h. also ungleicher Gliederung in Ganz- und Halbtonschritte[5]. Der sechste dieser 7 Töne — oder, nach späterer Überlieferung, der fünfte Ton (weil hier der höchste Ton in seiner besonderen Heiligkeit nicht mit, sondern für sich allein gerechnet wird)[6] — trägt den Namen „mandra“, das ist dumpf und langsam; woraus zur Zeit, als die Abwärtsbewegung der vedischen Skalen noch nicht feststand, mit Recht — nach einer ursynästhetischen Überlegung („2“ und „5a“!) — darauf geschlossen wurde, daß dieser vorletzte Ton der zweittiefste der Tonleiter, diese also abwärts gerichtet war[7].

Sowohl die Vertretung der 7 Hauptmetren durch die Skala als auch die beiden Lesarten der Sieben-Farben-Reihen (nach Piṅgala und der Çântikalpa) werden nun von den vedischen Metrikern auch als mnemotechnische Behelfe verstanden, als den 7 Metren immanente Ähnlichkeiten und daher Merkmale, an denen bei Unsicherheit des Metrums

[1] Albrecht Weber, Über die Metrik der Inder (Indische Studien VIII), Berlin 1863, S. 259 f. Weber hält dies für „eine rein scholastische Spekulation“, ähnlich wie auch die Zuordnung der sieben Töne zu den drei Akzenten an anderer Stelle.

[2] Ebenda 273; nach Weber (274) „sind übrigens einige der [Farben-]Namen ihrer Bedeutung und Etymologie nach noch nicht ganz sicher zu bestimmen“. (Vgl. übrigens Fr. Gysi, Über Zusammenhänge zwischen Ton und Farbe“, Basler Kongreßbericht, Leipzig 1925, S. 177.)

[3] S. 273 f. und 278.

[4] Fritz Gysi, „Über indische Musik-Auffassung“, Schweizerische Musikzeitung LXIV / Nr. 25, S. 326 (8. Nov. 1924).

[5] Gysi ebenda, Nr. 26, S. 342 (15. Nov. 1924).

[6] Nach dem jüngeren Kommentar des Sâmaveda, dem Sâmavidhâna-Brâhmaṇam (Gysi ebenda).

[7] Weber ebenda 261, Fußnote.

eines Verses — gewissermaßen durch tonliche oder farbige Intuition — das Metrum zu erkennen sei oder sich zu erkennen gebe[1]: und tatsächlich sollen sie noch heute bei den Tempelgesängen der Brahmanen als Intonationsstützen oder -Behelfe gebraucht werden.

Soviel ist zunächst sicher, daß dem uns vorliegenden Tonfarbensystem weder eine spektroide noch eine Helligkeitsfolge der Farben innewohnt (ebensowenig wie vorhin der Farbenfolge der Ke-Saiten), die 5. Ursynästhesie also noch in keiner von beiden Formen erfüllt ist. Daß dieses analytisch-synoptische System — desgleichen auch das der Çântikalpa — tatsächlich gemeinverständlich und allgemein als Gedächtnisstütze brauchbar gewesen wäre, läßt sich nach unseren psychologischen Einsichten umso weniger annehmen. Vielmehr scheint es, daß beiderseits der Urheber subjektiv ein synoptisches absolutes Gehör, natürlich in den Grenzen des damaligen (vorwiegend auch spezifisch indischen) siebenstufigen diatonischen Tonsinns in solcher Form und Ordnung besessen habe: es muß ja natürlich nicht gerade ein eidetisches Farbengehör gewesen sein (die frühe Entwicklungsstufe könnte dies zwar annehmen lassen, allein die spezifische Unsinnlichkeit des indischen Menschenschlags würde dagegen sprechen). Hierbei dürfte die Bezeichnung „scheckig" (für den zweiten Ton der Piṅgalischen Skala) wohl auf einen Ausfall in dem analytisch-synoptischen System, auf Undeutlichkeit des Photismas, schließen lassen. So gesehen ist dann die Behauptung, daß gerade diese oder die andere Farbenordnung nicht bloß symbolisch, sondern charakteristisch, als indirektes Erkennungszeichen, die Tonleiter vertrete, ein typischer Ausdruck der Selbstbefangenheit und Verallgemeinerungssucht des naiven Farbenhörers (daher auch nur der Autorität des Urhebers zuzuschreiben), und daß die beiden überlieferten Farbenskalen einander widersprechen, nur umso selbstverständlicher. Wenn es sich also hier ganz offenkundig um den dritten (synoptischen) Typ des absoluten Gehörs handelt, so deutet die dritte Überlieferung, welche den Tönen „Farben nach Belieben" zuordnet, mit dieser ihrer (im ursprünglichen psychologischen Sinne) unsynästhetischen Toleranz auf eine wesentlich andere Art des Tonsinns hin, die ein weiteres Streiflicht auf das absolute Tonempfinden der alten Inder wirft. Hierfür ist auch die übrige vedische und spätere (exegetische) Tonleitersymbolik der Inder sehr aufschlußreich. Sie ordnet die Töne weiter in sieben Opfertöne, d. h. in eine Tonleiter der Götter, deren Dienst sie geweiht sind, wie dies im Sâmavidhâna-Brâhmaṇam (einem exegetischen Buche) und in der Mahabhârata, ferner auch in der Naradasiksa geschieht; bei dieser mit den folgenden Besonderungen, die einen synästhetischen Hintergrund ahnen lassen: daß c dem Feuergott Agni, f dem Vishnu, dem altvedischen Sonnengotte, gehört; und im Sâmavidhâna-Brâhmaṇam: daß der erste und höchste, geheiligte Ton dem Prajâpati und dem Brâhman (dem zeugenden Odem des Lebens), der dritte (von den übrigen) Agni, der vierte Vâyu, dem Windgott, der fünfte („mandra") dem Soma, dem Gott des Opfertrankes, der Pflanzen und der Sterne, geweiht ist[2]. Losgelöst von solcher ritueller Bedingtheit überwiegt hingegen die Symbolisierung der Tonleiter in Klangcharakteren, d. h. also die Deutung der Tonfarben durch Klangfarben.

---

[1] Ebenda 259 f. und 273.

[2] Gysi a. a. O.

In späterer Zeit, wo unter abendländischem Einfluß schon die aufsteigende Tonleiter durchgedrungen ist, werden zoologische Vergleiche, nämlich Tierstimmen herangezogen:

c = wie der Pfauhahn,
d = wie die Châtaka (eine Kuckucksart[1]),
e = wie die Ziege,
f = wie der Kranich,
g = wie der Kuckuck,
a = wie der Frosch,
h = wie der Elefant;

oder, nach anderer Tradition:

c = brüllend,
d = unklar,
e = klar,
f = weich,
g = stark,
a = reiherartig[2],
h = unharmonisch.

Eine dritte, ältere Klangcharakterreihe, aus dem Ritualbuch der Châdogya-Upanishad, kennzeichnet eine aufsteigende Tonreihe (nicht eine eigentliche fest umrissene Tonleiter), wie folgt:

1. Ton: Aufgesang,
2. Ton: undeutlich,
3. Ton: deutlich,
4. Ton: mild und sanft,
5. Ton: sanft und stark,
6. Ton: wie der Ruf des Brachvogels,
7. Ton: mißtönend.

Ein Vers der Châdogya-Upanishad selbst[3] zählt dieselben sieben „Töne" nicht als Tonarten, sondern als die sieben Sangweisen oder Vortragsweisen (Gânas) des Sâman (der heiligen Lieder) auf; mit dem einzigen Unterschiede, daß der erste Gâna nicht als „Aufgesang", sondern im Sinne der jüngeren Dur-Tonleiter benannt ist:

1. die viehartig brüllende
2. die undeutliche (verschleierte)
3. die deutliche
4. die weiche und zarte
5. die zarte und doch kräftige
6. die brachvogelartige
7. die (wie zersprungenes Metall) mißtönige

} Sangweise.

[1] „Cuculus melanoleucus", der sich, wie die Inder behaupten, „von Regentropfen ernährt" (Gysi ebenda).

[2] In „reiherartig" kommt auch hier der Tierstimmenvergleich zum Vorschein, womit die Inder übrigens auch die Notenlängen zu bezeichnen pflegten: und zwar wurde hier die metrische Einheit Matra just wieder dem Ruf des Fischreihers verglichen. (Gysi a. a. O.)

[3] 2, 21, 1 (zit. nach Paul Deußen, Sechzig Upanishads des Veda 3, Leipzig 1921, S. 95).

(Hierbei wird die erste Agni, dem Feuergott, die dritte Soma, die vierte Vâyu, die fünfte Indra, dem Gott des Gewitters und des Windes, die siebente Varuṇa, dem Gott des Sternenhimmels und — später — des westlichen, abendlichen Meeres zugeeignet.) Auch hier behauptet nun eigentümlicherweise gerade der sechste (aufsteigende) Ton seine Tierstimm-Charakteristik. Überhaupt scheint alledem ein gewisser fester Tonsinn („latent[1]") zugrundezuliegen: wie denn zwischen dem „brüllenden", d. h. durchdringenden c und dem Pfauenschrei, oder dem „unharmonischen" h und dem Gebrüll des Elefanten sichtlich Übereinstimmung besteht. Zu letzterem stimmt auch der „mißtönende" siebente Ton der älteren Tonreihe, der, wenn schon nicht gerade h, immerhin auch der Leitton ist. Überhaupt besteht zwischen dieser älteren Sieben-Töne-Reihe und der jüngeren C dur-Skala in den Klangkennzeichnungen der sieben Stufen eine auffällige Übereinstimmung:

der 2. Ton: undeutlich — unklar,
der 3. Ton: deutlich — klar,
der 4. Ton: mild und sanft — weich,
der 5. Ton: sanft und stark — stark,
der 6. und 7. (wie schon gesagt): Vogelstimmen und „mißtönig".

Zweifellos muß also diesen Systemen klanglicher Merkworte ein wirklicher mnemotechnischer Sinn innegewohnt haben, der wiederum in dem spezifischen indischen Tonsinn beruhen muß. Gewiß ist zunächst Gysi[2] rechtzugeben, wenn er meint, daß die Kennzeichnung von Metren und Tonleitern durch Tierlaute „auf einen sehr primitiven Zustand der Musikalität schließen" lasse. Denn allerdings beruht diese Substituierung von Klangfarben für Tonfarben nicht etwa auf der Gemeinsamkeit der absoluten Tonhöhe — schon deshalb nicht, weil kaum eines der genannten Tiere nur einen einzigen Ton, und dabei einen von bestimmter, klarer absoluter Höhe besitzt. Vielmehr scheint sich auch diese Vertretung des Tonlichen durch das Klangliche dem eigentlichen Doppelempfinden insofern anzunähern, als hierbei über die klangliche Ähnlichkeit hinaus (die ja von unserem Standpunkt recht fragwürdig erscheint) das zugehörige Bild: die leibhaftige Vorstellung des Tieres, betont und lebendig ist.

Was aber im Gegenteil für eine hohe oder mindestens sehr intensive Musikalität der alten Inder spricht, ist dies, daß sich in allen diesen Umschreibungen ein wirkliches Verhältnis zu den Tonqualitäten als solchen, ein polares Hören im Sinne des zweiten Typs des absoluten Gehörs bekundet; wobei diese vielen indirekten Kennzeichnungen durch Klangcharaktere oder durch („beliebige"!) Farben gerade recht rührend das Bestreben ausdrücken, die Tonqualitäten in Kennworten festzuhalten, wiewohl hier die Sprache selbst keine bietet: — versagt. (Es ist dies also jener Weg zur Synästhesie über das Ungenügen an der Sprache, der auf viel jüngerer Entwicklungsstufe der romantischen und Barock-Synästhesie eigentümlich ist[3].) Sowohl die drei obigen Klangfarbenleitern als die Pi□galische Farbenskala verraten nämlich wenigstens insofern ein polares Tonempfinden, als gegensätzliche Qualitäten oder Charakteristiken aufeinanderfolgen: „klar und deutlich" auf „unklar und undeutlich", „stark" auf

[1] H. Hein (vgl. oben).
[2] Gysi ebenda. (Das ganze Material zu den Klangfarbenvergleichen der Inder ist von hier genommen.)
[3] S. Z. f. Ästh. XXIII, S. 27f.

„weich" oder „mild", „unharmonisch" und „mißtönig" auf Vogelrufe, Kuckucksruf auf Pfauenschrei, Elefantengebrüll auf Froschgequake. Die Farben der Farbenskala ferner sind überhaupt sämtlich voneinander stark verschieden und besonders in ihrer Aufeinanderfolge stark diskret. Darüberhinaus finden sich aber auch gewisse polare Ähnlichkeiten oder Verwandtschaften: die beiden Kuckucksarten kennzeichnen d und g, „brüllend" und „stark" c und g, und soweit unter den Farben der Farbenleiter Ähnlichkeit besteht, ist es zwischen der Sekund und der Quint: „hochrot" und „rotbraun": also durchwegs reine Quart- oder Quintverhältnisse.

Alles in allem ist auch hier der Schluß berechtigt, daß den vedischen Farb-Ton-Entsprechungen noch ungleich ältere allgemeinere Synästhesien voraufgehen müssen. Zunächst galten ja die drei obigen Farbenleitern (wie gesagt) nicht nur den Tönen oder Tonarten, sondern vor allem auch den Metren; auch die vedischen Metrennamen sind aber eine wahre Fundgrube für einfachere und höchst phantasievolle Synästhesien. So heißt nach der Metrik des Piṅgala[1] „ein Metrum, dessen Versviertel aus lauter Kürzen bestehen, aber mit zwei Längen schließen": âpîḍa = das auf dem Scheitel bekränzte; ein anderes cûlikâ = mit einem Haarschopf versehen; und weiter:

çailaçikhâ = Bergspitze;
pushpitâgrâ = mit blumiger Spitze versehen;
kusumitalatâvellitâ = mit blühenden Ranken schaukelnd;
caṇḍavṛishṭiprayâtam = Hervorsturz heftigen Regens;
vidynumalâ = Blitzkranz (aus 8 Längen bestehend!);
jaladharamâlâ = Wolkenkranz (4 Kürzen zwischen je vier Längen).

Andere heißen wiederum nach Tierstimmen und Tiergewohnheiten[2]: „in der Mitte dünn wie eine Ameise", „wie ein Pfau stolzierend", „hoch wie ein Löwe", „schlangenartig", „eberartig" usw. Von diesem ganzen Überreichtum der namengebenden synästhetischen Phantasie hat sich uns ein Einziges, das indische „khañjâ" (= lahm), in unserem „Hinkjamb" erhalten! Wer dächte aber bei alledem nicht sogleich an die Namen der Meistersingerweisen?

Hieran schließen sich vielleicht noch enger die Namen der vedischen Vortragsweisen, der sieben Gânas, an, wie wir sie oben aus der Chândogya-Upanishad angeführt haben, und überhaupt die vedischen Rezitationsregeln, in denen sich ursynästhetische Weisungen finden wie „niedersteigend" (der Lieblingstonfall des indischen Gesanges: von der Höhe zur Tiefe[3]) — „querüber" — oder gar „kläglich dünn"[4] („1a" und „3").

Die Tonarten andrerseits stehen auch in ihrer Sechszahl, als die sechs altindischen „Râgas", in vielerlei symbolischen Beziehungen, hauptsächlich zeitlich: zu den Jahreszeiten, Monaten und Tagesstunden, dadurch auch zu den Gestirnen und den ihnen vorstehenden Göttern und Genien. So lehrt einer der Mythen der Paunaries, einer indischen Sekte, jedes Sternbild oder jede Gestirnung sei einer Nymphe in Ob-

[1] A. Weber a. a. O. 173 ff.
[2] 176 f.
[3] Daher auch die ursprüngliche Abwärtsbewegung der Tonleiter (vgl. Gysi a. a. O., 8. Nov. 1924, S. 326).
[4] Weber ebenda 265, Fußnote.

hut gegeben, die alle ihre Reigen tanzten: diese sollen nach der Beschreibung des astronomischen Buchs der Gâyatritantra den ursprünglichen Râgas ähnlich sein[1]. Der Gott Soma oder Lunus habe sich nun aus der Schar dieser Nymphen zwölf zu Gattinnen gewählt, aus welcher Verbindung die zwölf Monate als zwölf kleine Genien hervorgegangen seien[2]. Nach anderer Überlieferung sind die sechs Râgas je einem Gotte zugeordnet[3] und werden in poetischer Darstellung auch menschlich personifiziert: bald als Männer (Râgas), bald als Frauen (Raginis), bald als Söhne (Putras) oder Töchter (Bharjas)[4]. Vor allem aber entsprechen sie den sechs indischen Jahreszeiten „mit ihrer zunehmenden und immer mehr ermattenden Hitze und der darauffolgenden erquickenden Regenzeit[5]". Diese Zuordnung ist auch im Gebrauch der Râgas unlöslich festgelegt: jede Skala hat ihre besondere Wirkung auf das Klima und die Sphäre[6], ganz ähnlich wie bei den Chinesen; auch könnte ein Sommerraga schon deshalb unmöglich im Winter gespielt werden, weil dies weder zum Zustand der Natur, noch zum Gefühlszustand des Menschen passen würde[7]. Ähnlich wie zwischen den zwölf Monaten und zwölf Lü der Chinesen besteht also auch hier ein naturgewaltiger, beinahe magischer Wirkungszusammenhang zwischen Tonart und Klima, mit dem synästhetischen Hintergrund insbesondere der verschiedenen Helligkeit und Wärme. Namentlich die thermische Synästhesie kommt hierbei auch in den Namen der Jahreszeiten zur Geltung: „çiçira" z. B., die kalte Jahreszeit[8], heißt ursprünglich „kalt" oder „Kälte"; als „kalt" mußte also auch der Râga empfunden werden, in dessen Zeichen sie stand — oder der in ihrem Zeichen stand. (Anzeichen von thermischer Synästhesie finden sich ja auch sonst schon im Sprachgeist des Sanskrit[9].) Mehr auf die Helligkeitsanalogie (im Sinne der Ursynästhesie 5a) geht hingegen eine nur dreigliedrige Entsprechung zwischen den drei hauptsächlichen Tageszeiten und den drei Akzenten oder Sprech-Tonhöhen „höchste, mittlere und tiefe"[10] zurück.

In dem Zwölf-Nymphen-Mythos liegt nun auch schon eine kosmische Musiksymbolik, welche der Sphärenharmonie, wie sie im griechischen Altertum zu klassischer Gestalt gediehen ist, bereits viel ähnlicher sieht, als die harmonische Spekulation des Lao-tse und seines Scholiasten. Bis zu einer eigentlichen musikalischen Astronomie im Sinne der Griechen scheinen die Inder indes doch nicht fortgeschritten zu sein. „Die Sonne tönt nach alter Weise . . .": dies vielmehr ist die Urgestalt des Mythos

---

1 Nach Sir William Jones, Der indische Tierkreis.

2 Der ganze Passus nach Fr. Stege, Das Okkulte in der Musik, Münster 1925, S. 101.

3 Combarieu, La musique et la magie, S. 203.

4 Gysi a. a. O. (8. Nov. 1924), S. 326.

5 Otto Klauwell, Geschichte der Programmusik, Leipzig 1910, S. 5f.

6 Gysi ebenda.

7 S. Hermann v. Keyserling, Reisetagebuch eines Philosophen.

8 Mitte Januar bis Mitte März.

9 Z. B. heißt im Sanskrit „çyâma" oder (älter) „çyâva" schwarz, dunkel. „Die Wurzel çyâ bedeutet: verdorren, erfrieren . . . oder auf die Farbe übertragen: dunkel, schwarz werden" (Weber a. a. O. 280): Entsprechung von kalt und dunkel. — Überhaupt neigen die asiatischen Sprachen zu synästhetischen Farben- oder (genauer gesagt) Farbtonbezeichnungen: so steht im Malaiischen „süßes Schwarz" (hitam manis) für Braun, „bitteres Schwarz" (hitam pabit) für Tiefschwarz. (Nach einem Brief von Otto Dempwolff, Hamburg, an Georg Anschütz, ebendort, von diesem in liebenswürdiger Weise mir zur Verfügung gestellt.)

10 „Udatta", „prachaya", „anudatta" (c, h, a). — S. Gysi a. a. O. (15. Nov. 1924), S. 342.

von der kosmischen Musik, wie sie die ganzen Veden und Upanishaden durchzieht; und die also wirklich eine alte Weise ist. In den Upanishaden ist dieser Mythos vom Gesang der Sonne zudem meist in sehr eigentümlicher Weise mit der vedischen Lautsymbolik verwoben, vor allem in jenem wichtigsten und ausgedehntesten Kreis dieser Lautsymbolik, der sich um die berühmte heilige und allumfassende Silbe „Om", den „Praṇava", zieht. Dieser weltumspannenden Silbe ist eine eigene, ziemlich weitläufige Upanishad gewidmet (ähnlich auch die kleinere Çaunaka-Upanishad), in zwei sehr verschiedenen Gestalten: die ursprüngliche „Praṇava-Upanishad" im Gopatha-Brâhmaṇam und ihre Umgestaltung („Pranou") in der persisch-lateinischen Übersetzung, dem „Oupnek'hat". Das Om wird in dreieinhalb „Moren": a, u, m und den Nachhall des m[1], den „abgebrochenen m-Laut" (wie es an anderem Ort in einer Bewegungssynästhesie heißt[2]) zerlegt und sowohl in seiner Ganzheit als auch in jedem dieser seiner vier Glieder zum Gegenstand der tollsten symbolischen Spielereien gemacht. In seiner Viergliedrigkeit wird es insbesondere auch dem (ersten und heiligsten) Urmetrum der Veden, der Gâyatrî, gleichgesetzt, d. h. — prosaisch oder vielmehr im Sinne unserer Poetik gesprochen — dem vierfüßigen (männlichen) Jambus, der seinerseits gleichfalls Gegenstand toller Symbolisierungen ist. Was die Farbenentsprechungen des Om betrifft, an denen es auch nicht mangelt, wird die Silbe in der Pranou (Vs 25) — synthetisch — für weiß erklärt, in der Praṇava-Upanishad an der entsprechenden Stelle (Vs 27[3]) nur indirekt mit der Begründung: ihr Metrum sei die Gâyatrî, die als Metrum der Götter einsilbig wie das Om selbst „und von weißer Farbe" sei. Trotzdem versieht die Praṇava-Upanishad kurz vorher (Vs 25) auch die vier Moren einzeln — analytisch — mit Farben, erklärt die Silbe also für vierfarbig; und zwar a für rot, u für schwarz, m für braun, den Nachhall für ätherisch und „an Farbe einem reinen Bergkristall ähnlich"[4]. Derselbe Farbenvergleich findet sich auch in der Atharvaçira'-Upanishad, mit dem geringfügigen Unterschied, daß hier „rein" für ätherisch (oder vielmehr: „in den Äther eingehend") steht[5]. Die Atharvaçikha-Upanishad hingegen scheint (nach dem Urteil Paul Deußens[6]) die zweite und dritte Mora „versehentlich zu verwechseln", indem sie zwar abermals a als rot, aber u als „hell" und m als schwarz, den Nachklang übrigens als „blitzartig und allfarbig" bezeichnet[7]. Immerhin scheint es bemerkenswert, daß die letztere (versehentliche?) Version (oder Inversion) dieser ältesten Lautphotismen die logischere ist, insofern hier die Vokale bunte, die Konsonanten unbunte Farben tragen.

Weitere Proben dieser phonetischen Spekulation zu geben, — heißt es eingangs in der Pranou: „Die erste Mora, der a-Laut, ist die Erde und das Feuer, die Pflanzen, der Ṛigveda . . . die Gâyatrî . . . der Osten, der Frühling und in bezug auf das Selbst die Sprache, die Zunge und das Reden." Die Praṇava-Upanishad sagt nur, daß

---

[1] Als nasaler Nachhall pflegt er unter dem m durch einen Punkt oder Kreis angezeichnet zu werden.

[2] Deußen, Sechzig Upanishads des Veda [3], 1921, S. 727.

[3] Ebenda 869.

[4] S. 866.

[5] 5. Abschn., ebenda 722.

[6] Ebenda 727, Fußnote.

[7] S. 727 f.

der „Brahman" durch diese „erste Laut-Mora" die Erde usw. „erlangte"[1]. Mit strenger Konsequenz wird die ganze Legion der Vergleiche im folgenden an den übrigen Lauten durchgeführt, nur daß noch obendrein hier der Nachhall doppelt gerechnet wird: erst als der nasale Nachhall (der Punkt oder Kreis unter dem m), und dann als der Nachhall im allgemeinen; am verschwenderischesten wird wohl dieser bedacht: er ist „die sieben Töne, und Kunst, Tanz, Rede und Musik . . .; der Blitz, die Brihati [ein anderes Metrum], die obere Himmelsrichtung . . . (der Winter) . . . und in bezug auf das Selbst das Ohr, die Stimme und das Hören"[2].

Auch diese vier (oder fünf) erlesenen Sprachlaute stehen also zu den Jahreszeiten, den Himmelsrichtungen, den Elementen, den Sinnen, übrigens auch den heiligen vedischen Büchern und Metren in Beziehung. Die Übereinstimmung mit den Farben oder Photismen der Laute ist deutlich, wenn auch nicht widerspruchslos, da hier auf einmal gegen vier Farben fünf Laute stehen. Wenn a das Feuer, den Osten und den Frühling bedeutet, so entspricht das seiner roten Färbung; der Nachhall als Winter und Blitz — vorher als nasaler Nachhall auch „Wasser" und „Mond"[3] — scheint wirklich durchsichtig kristallisch oder „blitzartig". Da inzwischen das u dem Sommer, das m der Regenzeit entspricht, könnte man meinen, daß im Sinne der Atharvaçikha-Upanishad das u hier als hell, das m als dunkel empfunden sei; andrerseits wird aber zugleich dieses dem Himmel und der Sonne, jenes dem Luftraum und dem Wind gegeben.

Phonetische Spekulationen finden sich auch sonst allenthalben in den Upanishaden: Vergleiche der Elemente, Sinne und Gestirne mit den Lautbindungen im schwarzen Yajurveda[4], oder der Gottheiten im Sâmaveda[5]. Über die Silbe Om heißt es weiter in der kleineren Çaunaka-Upanishad, die gleichfalls allein ihrer Verherrlichung gewidmet ist, mit einer Strophe des Rigveda:

„Vier Hörner hat der Praṇava, drei Füße,
Zwei Häupter, sieben Hände, dreifach ist er
Verbunden, groß, laut schallend und hell leuchtend
In alle Lebewesen eingegangen . . ."

und erläuternd werden die Hörner, Füße und Häupter auf die Laute des Om bezogen, die andrerseits auch dreifaltig „den drei Feuern, den drei Welten und den drei Veden" verbunden sind; „seine sieben Hände [aber] sind die sieben Töne (svara), denn in allen sieben wird er gesungen"[6].

Ähnlich geht es in der metrischen Spekulation her, die ja mit der lautlichen eng verbunden ist. Das Versmaß Gâyatrî, das, wie wir gesehen haben, verschiedentlich der Silbe Om gleichgehalten wird[7], hat nach dem weißen Yajurveda drei

[1] S. 859f.
[2] Praṇava-Upanishad, ebenda 860f.
[3] Ebenda 860.
[4] Taittiriya-Upanishad 1, 3; Deußen 216.
[5] „Alle Vokale sind Verkörperungen des Indra, alle Zisch- und Hauchlaute Verkörperungen des Prajâpati [des Odems, des Lebensprinzips], alle Mutae Verkörperungen des Mṛityu (Todes)". (Chândogya-Upanishad 2, 22, 3; Deußen 96.)
[6] Rigveda 4, 58, 3; Çaunaka-Upanishad 3 (Deußen 897).
[7] Ein anderes, zehnsilbiges Versmaß, die Virâṭ oder Virâj, das in der Atharvaçikhâ-Upanishad

sichtbare Versfüße: Raumwelt, Erkenntniswelt, Lebenswelt, und einen unsichtbaren: den letzten, der (wiewohl unsichtbar) der Sonne oder dem Auge, der Wahrheit, der Kraft, dem Leben, dem Brahman verglichen wird. Dieser vierte Fuß wird der „glanzvolle, stauberhabene" genannt, denn er ist „jener, der dort glühet" (die Sonne); „‚glanzreich' ist der Fuß, weil er gleichsam glühet; und ‚der stauberhabene' heißt er, weil er [oder die Sonne] hoch erhaben über allem Staub erglühet"[1]. Auch wird Agni (das Feuer) für den Mund der Gâyatrî erklärt[2].

Diese Sonnensymbolik der Gâyatrî rührt ursprünglich vielleicht daher, daß in diesem Versmaß die berühmte hochheilige „Sonnenstrophe" des Ṛigveda (die Sâvitrî[3]) gedichtet ist; nach dieser Sonnensymbolik wurde auch offenbar oben die Gâyatrî, und mit ihr der Praṇava, für weiß erklärt. Beide — das heilige Versmaß und die heilige Silbe — werden nun auch dem „Udgîtha", dem Hochgesang des Sâmapriesters, gleichgesetzt; und diese dreifache mystische Identität vereint sich in der Vorstellung von dem Gesang der Sonne, die in den Upaniṣhaden meist in dieser mystisch-spekulativen Einkleidung verkündet wird. So vor allem in der Chândogya-Upanishad des Sâmaveda:

„Die dort glüht [die Sonne], als die soll man den Udgîtha verehren. Denn indem sie aufgeht, lobsingt sie für die Geschöpfe"[4].

Der Udgîtha ist „jene Sonne, und sie ist der Praṇava [das Om], denn als Om ertönend wandelt sie einher"[5].

„Der goldne Mann, welcher im Innern der Sonne gesehen wird[6] mit goldnem Bart und goldnem Haar, bis in die Nagelspitzen ganz von Golde", hat seine Gesänge: sie „sind Ṛic und Sâman, und der Hochgesang . . ., er heißt der Hochsänger [der Sänger des Udgîtha], denn er ist sein Sänger . . .".

Die einzige rein-mythologische, unspekulative Stelle von dem Getöse, das das Licht bringt, ist hier die (— und auch diese nicht unzweideutig):

Als die Sonne (aus dem Urei) geboren war, „erhob sich lärmendes Jauchzen hinter ihr her und alle Wesen und alle Wünsche. Daher kommt es, daß bei ihrem Aufgange und ihrer jedesmaligen Wiederkehr lärmendes Jauchzen und alle Wesen sich erheben"[7].

Hand in Hand damit geht die vielleicht mythologisch noch ältere Vorstellung, die Sonne sei der Atem der Welt, worin das tertium comparationis die wärmende Kraft des Atems und des Lichtes ist. In diesem Sinne heißt die Sonne in derselben Upaniṣhad „das Auge des Âtman"[8], also die sichtbare Erscheinung des Lebensodems, das Fenster zugleich, durch das er sehend wird; und weiter, daß die Sonne und der Odem (hier „Prâna" genannt) „gleichartig" seien:

der „Halbmora", dem Auslaut der Silbe Om (s. oben), zugeordnet wird, ist überdies das mythische Symbol der Materie.

[1] Brihadâraṇyaka-Upanishad 5, 14, 1—6 (Deußen 497 ff.).
[2] Ebenda 5, 14, 8 (Deußen 499).
[3] Ṛigveda 3, 62, 10.
[4] Chândogya-Upanishad 1, 3, 1 (Deußen 71).
[5] Ebenda 1, 5, 1 (S. 74).
[6] Ein häufiges Symbol des Brahman. Ebenda 1, 6, 6 und 8 (S. 76).
[7] Ebenda 3, 19, 3 (S. 116).
[8] Ebenda 5, 13, 1—2 (S. 149).

„Heiß ist dieser, und heiß ist jener. Als Klang bezeichnet man diesen, als Klang (svara, im Anklang an svar = Licht), als (täglichen) Wiederneuklang auch jenen . . ."[1]

Die Erklärung greift also auch auf den Gesang der Sonne zurück, da doch sonst Gesang das Werk des Atems ist, und bedient sich dabei des Wortspiels von „svar" und „svara": aus welcher Wurzelgleichheit das Alter und der tiefe seelische Urgrund dieser Verbindung von Licht und Klang am klarsten erhellt[2].

Ebensowenig fehlt hier die Materialisation des Lichts: als Flüssigkeit so gut wie als Strahl. Von der spitzen oder pfeilförmigen Flamme[3] im Herzen des Menschen (die abermals zugleich der Âtman oder Prâna ist) heißt es, sie brenne

„fein wie das Haar der Reisähre,
gelbglänzend, dem Atome gleich . . ."[4].

Die aus der griechischen Mythologie berühmte unabweisliche Vorstellung von den von der Sonne aus geschleuderten Strahlenpfeilen kommt hier aber nicht nur nicht klar zustande, sondern gerade eine gegenteilige Vorstellung herrscht vor (eingegeben vielleicht von der aufsaugenden und zehrenden Wirkung des Sonnenlichts[5]): „Die sichtbare Sonne erscheint als der aus den Veden zusammengeflossene Honigseim . . .", die in die vier Weltrichtungen und aufwärts gehenden Sonnenstrahlen „sind die röhrenförmigen Honigzellen" der Waben, welche der Luftraum sind; „durch welche der Seim nach der Mitte [!] zusammenfließt und den Sonnenkörper bildet"[6]. Die Sonne aber „ist der Honig der Götter"[7]. In diesem Sinne heißt es auch, stark synästhetisch: „Der Götter Odem, der Geschöpfe Zeuger", fresse „mit goldenen Zähnen"[8].

Ein ganz eigentümliches synästhetisch geartetes Gebiet der vedischen Symbolik ist schließlich ihre Sinnensymbolik selbst: da nach der großen Lehre der Upanishaden alles Sinnliche eben nur Symbol des Übersinnlichen sein kann, so muß alles Sinnliche, insofern entsinnlicht, auch, eins fürs andere, Symbol und unter sich in gewissem Verstande gleich sein. So heißt es, abermals in der Châdogya-Upanishad:

„Nun aber das Licht, welches jenseits des Himmels dort leuchtet, . . . das ist gewißlich dieses Licht, welches inwendig im Menschen ist."

„Seine Anschauung ist, daß man hier im Leibe, wenn man ihn anfühlt, Wärme verspürt; seine Hörung ist, daß, wenn man sich so die Ohren zuhält,

---

1 Ebenda 1, 3, 2 (S. 71).

2 Für die Identität von Licht und Odem ist hingegen das hebräische „ôr" (= Lichthauch) sprachliches Symbol (s. im folgenden).

3 Çikhâ, d. i. wörtlich Spitze.

4 Schwarzer Yajurveda, Mahâ-Narâyana-Upanishad 11, 11 (Deußen 252).

5 Vgl. die dreifache Anrede an die Sonne bei dem in der Kaushîtaki-Upanishad des Rigveda (2, 7) beschriebenen reinigenden Sonnenkult: „Du bist der Heber — hebe meine Sünde"; „Du bist der Aufheber, hebe meine Sünde auf"; „Du bist der Wegheber, hebe meine Sünde weg" (Deußen 33).

6 Châdogya-Upanishad 3, 1—11, nach Deußen, ebenda S. 100.

7 Ebenda 3, 1 (S. 101). Ähnlich, 2 Jahrtausende später, auch in der Edda (Voluspâ, 1, 1, 29): „Met trinkt Mimir am Morgen täglich / aus Walvaters Pfande . . ."

8 Ebenda 4, 3, 7 (S. 120). Die Götter tun, genießen und gebrauchen überhaupt allerlei auf synästhetischem Wege, z. B. „hüllten sie sich ein in die Metra" (auf der Flucht vor dem Tode). Ebenda 1, 4, 2 (S. 73.)

man gleichsam ein Gesumme hört, als wär's ein Sausen wie von einem Feuer, das brennet[1]".

„Die Rede ist einer der vier Füße des Brahman; und durch das Feuer als Licht glänzt und glüht er ..."

„Der Odem ist einer der vier Füße des Brahman; und durch den Wind als Licht glänzt und glüht er ..."[2]

Und ferner:

„Fürwahr, der Mann ... ist ein Opferfeuer; die Rede ist sein Brennholz, der Odem sein Rauch, die Zunge seine Flamme, das Auge seine Kohlen, das Ohr seine Funken."

„Fürwahr, das Weib ... ist ein Opferfeuer; der Schoß ist sein Brennholz, daß man sie anspricht der Rauch, die Scham die Flamme, die Einfügung die Kohlen, das Lustgefühl die Funken[3]."

Auch in der altvedischen Zuordnung der fünf Elemente[4] zu den fünf Sinnen, ihrer Wahrnehmbarkeit nach, äußert sich eine synästhetisch zu verstehende Besonderheit darin, daß das erhabenste, nur einem einzigen (und zwar dem obersten) Sinne zugängliche Element, der Äther (dem der Brahman innewohnt), allein dem Ohre vernehmlich ist[5]. Von hier laufen deutliche psychologische Verbindungsfäden zu der Vorstellung von der Harmonie der Sphären, die, wie gesagt, bei den alten Indern noch nicht zur Blüte und Reife gelangt.

Außerdem finden sich in den Upanishaden in Ergänzung der obigen Verstofflichung des Lichts auch Materialisationen des Klanges: so in dem refrainartig wiederkehrenden Satz der Chândogya-Upanishad:

„Dem läßt die Rede Melktrank strömen, den Melktrank, der der Rede eigen ist; der wird nahrungsreich, Nahrung genießend", usw. — der ihre Lehre annimmt und begreift[6].

Ferner in dem grotesken Bild:

„... Gleichwie durch einen Nagel alle Blätter zusammengebohrt [=geheftet] werden, also ist durch den Laut Om alle Rede zusammengebohrt[7]."

Was sonst die vedische Wortbildlichkeit angeht, liegt ja schließlich auch schon in den Namen „weißer" und „schwarzer" (= geordneter und ungeordneter) Yajurveda eine augenscheinliche Synästhesie.

Wenn wir zum Schluß noch auf die gleichzeitige indische Musikübung einen Blick werfen, so finden wir auch hier die 3. Ursynästhesie in früher Blüte (so wie schon oben in den vedischen Rezitationsregeln): in der Cheironomie, deren sich der Priester und Sänger beim Somaopfer bediente. „Und zwar wurden die Töne mit dem Zeige-

---

1 Ebenda 3, 13, 7 und 8 (S. 108).
2 Ebenda 3, 18, 3 und 4 (S. 115).
3 Ebenda 5, 7, 1 und 5, 8, 1 (S. 142).
4 Äther, Wind, Wasser, Glut und Erde (oder „Nahrung"): dieselben wie die griechischen Elemente, nur in anderer Reihenfolge.
5 ... „Ich verstand die Stille des Äthers,
Des Menschen Wort verstand ich nie". (Hölderlin.)
6 a. a. O. 1, 3, 7; 1, 12, 4; 2, 8, 3 (S. 72, 84 u. 88).
7 Ebenda 2, 23, 3 (S. 97 f.).

finger der linken Hand an den Knöcheln der rechten ... durch Draufschlagen bezeichnet“[1]: ein Verfahren, das an die sog. Guidonische Hand fast mehr als an die griechische und mittelalterliche Cheironomie gemahnt. Dem zur Seite stehen die indischen Akzente, unter denen sich z. B. schon die Entsprechung zwischen Triller und Wellenlinie findet („3 β“), in dem sog. „Pluta-Akzent“, dem indischen Tremolo-Zeichen; und schließlich kennt die indische Musiktheorie, ähnlich wie die griechische, bereits auch „Färbungen“[2].

4. Synästhesie in Vorderasien und Ägypten

Sehen wir uns nunmehr noch unter den übrigen eigentlichen asiatischen Kulturvölkern um, so findet sich vor allem eine (freilich nicht allzu wohlverbürgte) siebenstufige Farbenskala bei den alten Persern, mit folgender Farbenreihe:

[c =] blauschwarz
[d =] violett
[e =] gelb
[f =] schwarz
[g =] hellblau
[a =] grün
[h =] rosa[3],

die in dem Mittelton (schwarz) mit der vedischen des Piṅgala übereinstimmt, sonst aber natürlich ganz anders aussieht. Eine andere Überlieferung (die gleichfalls nicht ganz unangezweifelt ist) teilt mit, daß die persisch-arabische Notenschrift die aiolische Leiter mit den Farben identifizierte wie folgt[4]:

a = grün
h = rosenrot
c = blau
d = violett
e = kamillengelb
f = ambraschwarz
g = hellblau

Diese Farbenfolge ist mit der vorhergehenden wesentlich identisch, sobald man diese mit einer C dur-Tonleiter gleichsetzt[5], d. h. sie ihr von der dritten Stufe der aiolischen Tonleiter an zuordnet.

In nachchristlicher Zeit stand bei den Arabern der Glaube an die Harmonie der Sphären in Hochblüte, und sie waren es, die neben der griechisch-lateinischen Tra-

[1] E. Felber u. B. Geiger, Die indische Musik in der vedischen und klassischen Zeit (Sitzungsberichte d. Akad. d. Wissensch. in Wien, 1912, S. 68).

[2] Das Tierfabelbuch Panchatatram erwähnt ihrer 26 (zit. bei R. Lach a. a. O. S. 52). Vgl. die griechischen χρῶαι.

[3] H. Schröder (wie in A. 1), S. 10.

[4] Nach De la Borde, Essai sur la musique, Paris 1780, I, p. 18. (Vgl. Johannes Wolf, Handbuch d. Notationskunde II [1919], S. 462.) — Angezweifelt von Kiesewetter, Die Musik der Araber, S. 67 (s. Wolf ebenda).

[5] In dieser Zuordnung als C dur führt Fr. Stege (a. a. O.) die erstgenannte Farbenreihe an, aber ohne Begründung und sogar ohne Quellenangabe.

dition der Lehre das Hauptverdienst um ihre Weiterüberlieferung an das Mittelalter haben. Überhaupt blühte unter ihnen im Mittelalter die synästhetische Musikästhetik und half die des abendländischen Mittelalters mitgestalten[1]. (So kennt die persisch-arabische Musiktheorie, nach dem Vorgange der Griechen, auch eine Gefühlsklassifizierung der Tonarten, welche ein programmatisches Musikempfinden inauguriert.)

Vollends ihre Metrik — weniger phantasievoll freilich als jene der Inder — bezeichnet ihre Grundeinheiten synoptisch: die Longa als „langen", zwei Breves als „kurzen Strick", den jambischen Fuß als „Pflock", den anapästischen als „Zwäckchen"; was, scheinbar ganz harmlos an die alltäglichsten Gebrauchsgegenstände des Wüstenlebens anknüpfend[2], nichtsdestoweniger deutliche synoptische Projektionen verrät. Wenn nun auch — wie zu bedenken steht — die frühesten schriftlichen Überlieferungen der arabischen Theorie erst dem 8. nachchristlichen Jahrhundert entstammen — und zwar gerade die Metrik ihrem ältesten Musiklehrbuch: dem Buch der Rhythmen von Chalil († 776 n. Chr.) —, so dürfte hier doch unzweifelhaft wenigstens teilweise antikes Kulturgut zugrundeliegen.

Dies mag wohl auch von der Beziehung der Saiten zu den Elementen gelten, die in der Antike überhaupt (schon von den Chinesen her) des öftern anzutreffen ist und auch von den vier (oder fünf?) Saiten der arabischen Laute berichtet wird: versteht sich, dermaßen, daß die höchste dem Feuer, die tiefste der Erde zukommt („1 a, b" und „5 a, b"). — So gilt dies übrigens auch von der angeblich ältesten — indes wohl erst nachträglich (samt diesen ihren Entsprechungen) erdichteten „orphischen" Lyra der Griechen[3]; ferner (wie wir noch hören werden) bei den Ägyptern.

Im späteren Mittelalter bringt der arabische Kulturkreis übrigens auch spärliche dichterische Synästhesien hervor in den Erzählungen der Tausendundein Nächte, jedoch nur auf niederster Stufe (durchwegs Materialisationen), z. B. bei der Vorstellung der Morgendämmerung:

„. . . ihre Stirn glich dem Lichte des Morgens, wenn es am Himmel aufquillt",

oder: „. . . als der Morgen sich erhob und die Welt mit seinen feurigen Strahlen durchwob"[4].

Auch eine „weiche Stimme" gibt es hier[5], und eine dichterische Anspielung bezeichnet, in deutlicher Anlehnung an ältere (bes. griechische) Mythologie, die Sonne als den „Bogenschützen", dessen Blicke Pfeile sind[6]. Schließlich erfährt das bekannte Bild vom „Fluß der Rede" hier eine drastische Zuspitzung in der Wendung „jemanden mit Gewäsch übergießen"[7].

---

[1] Vgl. Herm. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Leipzig 1899, S. 7. Nach Aberts Musikanschauung des Mittelalters, Halle 1905, S. 175, geht z. B. der Vergleich der Musik mit einem Baume bei Marchettus von Padua (s. schon dessen „Pomerium artis musicae mensurabilis"!) auf einen arabischen Traktat „vom blühenden Baume" zurück.

[2] S. M. Lach, Die Musik der Natur- u. oriental. Kulturvölker, in Adlers Handb. d. Musikgesch., Frankfurt 1924, S. 19.

[3] Nach dem Zeugnis der Ἁρμονικά des Byzantiners Bryennios.

[4] 18. und 100. Nacht (deutsch von E. Littmann, Leipzig 1923, I, 214 u. 796)

[5] 49. Nacht (ebenda I, 570).

[6] 17. und 21. Nacht (I, 204 u. 252).

[7] 30. Nacht (I, 378).

Beiläufig sei hier ferner noch erwähnt, daß eine (zeitlich unbestimmte) japanische Sage in entfernter Beziehung zu dem indischen Mythos vom Gesang der Sonne steht: Hier wird nämlich die blonde Sonnengöttin Amaterasu, die sich in einer Höhle versteckt und so die ganze Welt in Finsternis getaucht hat, von einem klugen Gott durch „weiche und zärtliche Klänge", die er sechs großen Bogen entlockt, verleitet, neugierig aus ihrer Höhle hervorzugucken: „und auf einmal ist das Licht wieder da"[1].

Die eigentliche große Tradition der kosmischen Tonsymbolik, die in der pythagoräischen Lehre vom Klange der Sphären gipfelt, hat indessen ihre Urheimat in Vorderasien und in Ägypten, d. h. eben in der Urheimat der Astronomie. Die astronomische Wissenschaft der Chaldäer (Babylonier) und Ägypter ist nämlich zugleich natürlich auch die Wissenschaft der Zeitmessung und der Mathematik überhaupt, von hier aus aber auch eine musiktheoretische Disziplin. Bekanntlich ist es ja die chaldäische Sternkunde (deren in Bruchstücken erhaltenes Hauptwerk bis auf das Jahr 3800 v. Chr. zurückgehen soll), die die Einteilung des Tages, der Stunden und der Woche in unserem heutigen Sinne festlegte, desgleichen auch die späteren lateinischen Namen der Wochentage: nach dem mythologischen Rahmen, in dem sich dies vollzog. Das überragende astronomische Talent dieses Volkes hat nämlich seinen kongenialen Ausdruck in seiner Religion, die durchaus auf einer Personifikation der Gestirne und auf einem intimen Verhältnis zu ihrer Eigenart beruht. Wenn die Babylonier also die Stunden des Tags den Planeten untertan dachten, so waren diese Planeten zugleich, religiös personifiziert, Schutzgottheiten, denen sie anbefohlen waren; jeder Tag stand sodann im Schutze des Planetengottes, der seine erste Stunde regierte.

Dieses chaldäische Zahlen- und Namensystem wurde später von den Ägyptern, dann auch (über sie) von den Griechen und Lateinern übernommen. Dio Cassius (der griechisch-römische Geschichtschreiber), der von dieser Mittlerrolle der Ägypter spricht (ohne freilich von der Urheberschaft der Babylonier zu wissen), gibt nach „ägyptischer" (also in Wirklichkeit chaldäischer[2]) Lehre die Anweisung, „die Stunden der Nacht wie des Tages von der ersten an", offenbar vom Samstag (dem Tage des Saturn) ausgehend, den sieben „Planeten" fortlaufend in der folgenden Reihenfolge zuzuteilen: Saturn (♄), Jupiter (♃), Mars (♂), Sonne (☉), Venus (♀), Merkur (☿), Mond (☾)[3]; wenn man nämlich (in dieser Weise) die 7 Gestirne 24 mal aneinanderreiht, so werden die 7×24 Stunden der Woche voll. An die Anfänge der sieben Tage, als deren Schutz- und Leitsterne, kommen sie dadurch in der Reihenfolge immer vom einen zum drittnächsten zu stehen, also: Saturn, Sonne, Mond, Mars, Merkur, Jupiter, Venus (— daher noch heute die Namen!).

Der Abbé Roussier (der französische Musikforscher des 18. Jahrhunderts) will nun wissen, daß schon die alten Ägypter diese „Planeten" in der erstgenannten Reihenfolge vom Saturn (als dem entferntesten) bis zum Mond (als dem nächsten) der ansteigenden Tonleiter von B bis a zugeordnet hätten[4]; was sich zunächst wie eine Quarttransposition unserer lydischen Tonleiter ausnimmt: doch wird „B" nachher von

[1] Nach Stege a. a. O. S. 31.

[2] S. C. v. Jan, Die Harmonie der Sphären, Philologus LII (1894), S. 13.

[3] Römische Geschichte, 37. Buch.

[4] Pierre Jos. Roussier, Mémoire sur la musique des anciens, Paris 1770, p. 72 f.

ihm als ♭ gedeutet[1], sodaß die stets zweifelhafte und gemiedene diatonische Skala der 7. Stufe herauskommt[2]. Die andere Folge der Gestirne, den Wochentagen nach, ergibt sich dementsprechend als Quartenfolge (absteigender Quintenzirkel), was unser Gewährsmann in einer tabellarischen Übersicht oder Durchführung der chaldäisch-ägyptischen Regel des Dio Cassius mit wünschenswertester Vollständigkeit zur Anschauung bringt[3]:

„Heurs du Matin":	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
„Saturnedi"	♄	♃	♂	☉	♀	☿	☾	♄	♃	♂	☉	♀
(Samstag)	h	c	d	e	f	g	a	b	c	d	e	f

„Heurs du Soir":	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI	XXII	XXIII	XXIV
	☿	☾	♄	♃	♂	☉	♀	☿	☾	♄	♃	♂
	g	a	b	c	d	e	f	g	a	b	c	d

„Soldi"						
(Sonntag)	I	II	III	IV	V	...
	☉	♀	☿	☾	♄	...
	e	f	g	a	b	...

Hierbei ergibt also die vertikale Achse die Wochentage und ihre Gestirne in der Quartenfolge von h bis f. In derselben Quartenfolge, nur über die sieben „sons naturels" (von h bis f) hinaus auch in den fünf „sons chromatiques" (von b bis ges), sollen nach Roussier die Ägypter auch die zwölf Sternbilder des Tierkreises angeordnet haben, d. h. also zu einem vollständigen (absteigenden) Quintenzirkel, was schon gar jeder Wahrscheinlichkeit entbehrt[4].

Nicht unzweifelhaft ist ferner, so gewiß die Gemeinsamkeit der Siebenzahl in den antiken Wandelsternen, den Tönen der diatonischen Systeme und Instrumente und auch in den Vokalen der griechischen und vielleicht auch ägyptischen Sprache schon den Alten bewußt gewesen ist[5], ob bei den Ägyptern eine Zuordnung der Vokale zu den Planeten bestanden hat; wovon für die spätere (hellenistische) Zeit dunkle Nachrichten von einer kultischen Verwendung der Vokale zu mystischer Anrufung der Planetengötter oder als Hymne an Serapis zeugen würden[6].

Authentischer sind die Nachrichten, die uns über die (der chinesischen und indischen verwandtere) Tonsymbolik der Elemente und Jahreszeiten bei den Babyloniern und Ägyptern vorliegen. Nach Plutarch waren die Chaldäer der Meinung, der

---

[1] P. 76 ff. — Hierbei ist die Ähnlichkeit des astronomischen Zeichens des Saturn ♄ mit dem lateinischen h (oder auch b) zu beachten.

[2] D. h. die antik-mixolydische Skala, die von dem Neupythagoräer Nikomachos als musikalisches Planetensystem angegeben wird; und zwar, bei der Stellung von Merkur und Venus, in der späteren Modifikation dieses Systems bei Boethius (De instit. mus. 1, 27), wenn auch um die Quart zurücktransponiert. Eine spätere Beeinflussung Roussiers ist also recht deutlich und durchsichtig.

[3] P. 78. Nach dem Vorgange des älteren französischen Theoretikers Marin Mersenne (Traité de l'harmonie universelle, Paris 1627, p. 351).

[4] Roussier p. 80.

[5] S. Combarieu a. a. O. p. 187 ff.

[6] Nach H. Jennings, Die Rosenkreuzer, Berlin 1912, I, 152, und E. Bailly, Le Chant des Voyelles comme invocation aux dieux planetaires, Paris 1912. — Im Mittelalter war die Zuordnung von Vokalen und Planeten in der Alchimie zuhause; auch Johannes Lydus (De mensibus 2, 2) weiß hiervon zu melden. (S. unten.)

Frühling stehe zum Herbst im Verhältnis der Quart, zum Winter in dem der Quint, zum Sommer in dem der Oktav (eine Auffassung, die später von Aristides Quintilianus auch dem Pythagoras zugeschrieben wird); freilich wären diese Intervalle als wirkliche Abstände nicht wohl miteinander in Übereinstimmung zu bringen! Vernünftiger mutet die Erzählung Diodors an, daß die dreisaitige Lyra der alten Ägypter in ihrer tiefsten Saite den Winter, in der höchsten den Sommer, und mit der mittleren den Frühling symbolisiert habe[1]: sehr deutlich spricht sich hierin die Ursynästhesie von hell und dunkel, wohl auch von warm und kalt aus („ɔa" und „b").

Was nun die westlichste und jüngste unter den mächtigen morgenländischen Kulturen betrifft, die jüdische, — ist im Vergleich zu den benachbarten (sonst doch so einflußreichen!) Babyloniern und Ägyptern ein nahezu vollständiger Ausfall höheren astronomischen Wissens und Strebens, wenigstens in älterer Zeit, zu verzeichnen, der wohl auf den vielberühmten Mangel an sinnlicher und insbesondere visueller Einstellung bei den Juden zurückgeht. Dementsprechend fehlt in der Bibel auch die Vorstellung von der Harmonie der Sphären durchaus, und erst in der Kabbalâ (in nachchristlicher, griechisch befruchteter Zeit) gelangt sie auch im jüdischen Geistesleben einigermaßen zum Durchbruch. Sieht man nämlich von den griechischen und lateinischen Bibelübersetzungen der ersten nachchristlichen Jahrhunderte ab, die unter griechisch-lateinischem Einfluß die Originaltexte an den wenigen geeigneten Stellen für die Sphärenharmonie zurechtdeuten oder mißverstehen, so bleibt nur der Jubel oder Lobgesang der Sterne im Buch Hjob (38, 7):

„Da mich die Morgensterne miteinander lobeten [mir lobsangen] und jauchzeten alle Kinder Gottes . . ."

und höchstens noch der Anfang des 19. Psalms (Vs. 2 und 5):

„Die Himmel erzählen die Ehre Gottes . . ." und

„Ihre Schnur geht aus in alle Lande und ihre Rede [Stimme] an der Welt Ende"

(nach anderer Deutung: „durch alle Lande gehet ihr Klang"[2]).

Immerhin finden sich in der Bildlichkeit der Bibel doch einige an Synästhesie streifende Wendungen; an höheren Sinnenentsprechungen freilich fehlt es auch hier durchaus, und man darf es sich wohl erlauben, in diesem Hinblick den Stand der Sinnlichkeit in der Heiligen Schrift recht primitiv zu finden — und keineswegs im Sinne des sonst doch regelmäßigen Reichtums primitiver Sinnlichkeit! Hauptsächlich handelt es sich hier um Materialisationen (Hjob 38):

„Da ich's [das Meer] mit Wolken kleidete und in Dunkel einwickelte wie in Windeln . . ." (Vs 9);

„Daß sie [die Morgenröte] die Ecken [Säume] der Erde fasse . . ." (Vs 13).

Ferner, schon assoziationsreicher:

„Es riechen deine Salben köstlich; dein Name ist eine ausgeschüttete Salbe, darum lieben dich die Jungfrauen . . ." (Hohelied 1, 3),

[1] Stege a. a. O. S. 34. Vgl. oben.

[2] Vulgata: „In omnem terram exivit sonus eorum: et in fines orbis terrae verba eorum".

nur daß hier allerdings „Name" doch wohl weniger klanglich als vielmehr als Symbol der Person, auch des Körpers, zu fassen sein dürfte. Auch kommen hier Wendungen wie „glatte Worte" oder „Zunge" in Betracht, die auf derselben Übertragung beruhen, durch die eben „Zunge" oder „Mund" die Bedeutung von Sprache und Rede erhält[1]; mehr noch das Wort Salomons (10, 20):

„Des Gerechten Zunge ist köstliches Silber",

mit dem tertium comparationis im Begriff des Werts. Nicht ganz belanglos ist schließlich, mit Hinblick auf die Veden, auch der Vers, der den Atem Gottes und das Himmelslicht in Zusammenhang bringt (Hjob 26, 13):

„ . . . durch seinen Hauch ist der Himmel Helligkeit"[2].

Auch in seiner musikalischen Terminologie steht das Hebräische auf allerunterster Stufe, wenn es „hoch" und „tief" als „dünn" und „dick" bezeichnet („dak" und „aw": das Musterbeispiel der Ursynästhesie 1 a[3]). Zur Bewegungssynästhesie und zur Entwicklung der neueren anschaulichen Notation steuert die hebräische Schrift aber immerhin auch ihre melismatischen Akzente bei, belegbar allerdings erst seit den Anfängen des Mittelalters. Hier: in den frühmittelalterlichen Schriftdenkmälern der Hebräer, lassen sich drei verschiedene, teils noch recht unbildliche Akzentsysteme unterscheiden. Das (möglicherweise älteste) „palästinische" System verwendet ursprünglich nur Punkte (auch vertikale und horizontale Doppelpunkte), hat also sehr wenig Möglichkeiten der Anschaulichkeit; hingegen kennt das sog. babylonische System — im 8.—10. Jh. festgelegt — immerhin schon drei Strichzeichen, die in ihren verschiedenen Verbindungen recht mannigfaltige Gebilde ergeben und teilweise synästhetisch merkwürdige Benennungen tragen (wie: „große" und „kleine Kette" oder „Leiter"; „Schlauch" für einen langgezogenen und dann abgerissenen Ton; ferner: „aufrechtstehender" Ton, „Traubenstengel" usw.)[4]; — seltener freilich entsprechen diese Zeichen auch unserem Bildlichkeitsempfinden.

Sehr viel ergiebiger für uns ist, ebenfalls in nachchristlicher Zeit, die hebräische Kabbalâ, so vor allem schon das älteste uns erhaltene und überlieferte kabbalistische Buch, das Buch J^ezirah (das von manchen dem Rabbi Akibah, um die erste Jahrhundertwende unserer Zeitrechnung, zugeschrieben wird[5]). Die Tonsymbolik dieses Buches steht auf hoher Stufe, metaphysisch vertieft. Die drei wichtigsten Töne des zugrundeliegenden Tonsystems tragen, mit Anlehnung an die Symbolik der Elemente, synästhetische Namen: „ʿôr" — das gemeinsame Wort der hebräischen Sprache für Licht und Hauch (also Lichthauch), das auch mit „awêr" (= Luft) nah verwandt ist[6] — ist der Ton (oder die Saite) d mit dem Zeichen ☥, der Grund- oder „Zeugerton" (so wie der Odem zeugend ist); g (oder G) heißt „majim" (= Wasser), a[1] „êsch" (= Feuer). In der Bildersprache des Buchs J^ezirah wird als „Lichthauch" ferner auch (im weiteren oder übertragenen Sinne) die dritte, geschlechtslose (neutrale) dorisch-

[1] S. in den Sprüchen Salomons 2, 16; 7, 5; ferner 6, 24; 7, 21.

[2] Deutsch nach Thimus a. a. O. I, 173 (Fußn.). — Luther verdeutscht frei und rationalisierend: „Am Himmel wird's schön durch den Wind . . ."

[3] Vgl. die oben erwähnte vedische Rezitationsregel „kläglich dünn".

[4] S. A. Z. Idelsohn, Der jüdische Tempelgesang, in Adlers Handbuch d. Musikgesch., S. 122.

[5] Thimus a. a. O. II, 132.

[6] Ebenda S. 118, Fußnote, und S. 142, Fußnote.

mixolydische Phase der hebräischen Dekasskala (c—e^1) benannt, eine Tonregion, als deren Signatur eben das geheiligte Zeichen des „Zeugertones" der dorisch-mixolydischen Skala, das oth-aleph ⊤, gebraucht wird. Die Geschlechtslosigkeit dieser dorisch-mixolydischen Phase der Zehntöneleiter beruht darauf, daß sie nach hebräischer Auffassung „als Doppelgebilde ... eine aufsteigende männliche Dur- und eine weibliche Moll-Skala in sich birgt"[1]: dieser Gegensatz von Dur und Moll wird eben schon hier aus dem Geschlechtsgegensatz gedeutet, Dur und Mann, Moll und Weib schon hier als symbolische Paare verstanden.

Eine musiktheoretisch und symbolisch gleich sonderbare Rolle spielen ferner im Instrumentalnotensystem der Hebräer die enharmonisch korrespondierenden Töne as und gis. Es ist eigentümlich, daß schon im chinesischen Zwölftönesystem von den altchinesischen Harmonikern gerade der 8. Halbton (die übermäßige Quint oder kleine Sext) als enharmonisch doppeldeutig angenommen wurde, d. h. als der Ton, in dem sich der Kreis der zwölf Quinten durch Umdeutung des Schlußtons in den Anfangs- oder Zeugerton zusammenschließt. Nach der Auffassung Albert v. Thimus' (und Anderer) wäre dies der Ton gis = as (wenn c die „gelbe Glocke" ist)[2]. Ebenso ist nun im hebräischen Instrumentalnotensystem die erste Tonstufe as, die letzte (10.) aber gis (tawâ); wovon das Buch J^{e}zirah im 7. Abschnitt des 1. Kapitels sagt:

> „Zehn Zahlen ohne Was [= Töne]; füge ihr Ende zu ihrem Anfang wie eine Flamme verbunden mit der Kohle. Denn der Herr ist einig und hat keinen zweiten ..."

(Das hieratische Tonzeichen des hebräischen Tonsystems für dieses gis = as ist T oder ×; wovon insbesondere das zweite diese Zusammenfügung zu veranschaulichen scheint.) Sucht man in dieser Spekulation einen psychologischen Untergrund, so scheint es, daß a, welches „Feuer" genannt ist, in diesem as oder gis (dem „Chroma der Mitte", wie es bei Thimus des öfteren heißt) psychologisch getrübt erscheint: nicht Feuer allein, sondern Flamme und Kohle.

Insbesondere die Schriftzeichen erlangen nun in der Kabbalâ kosmische Bedeutung. Die zwölf astronomischen Zeichen für die zwölf Abteilungen des Tierkreises (nach der Interpretation von Thimus)[3] „zeichnete" der Demiurg, „verschmelzte sie und bildete mit ihnen die zwölf Gestirne in der Welt ... Und dies sind die zwölf Monde im Jahr ..." Hier kommt also die babylonisch-ägyptische Verbindung von Astronomie und Zeitrechnung auch wieder symbolisch zum Vorschein. Thimus sieht hierin überdies noch eine versteckte Beziehung zu den im Quintenzirkel zwölfmal wiederholten Skalen des (hebräischen) „Systema maximum"[4].

Im 2. Buch des Werkes heißt es dann auch von den 22 Buchstaben, sie seien „gezeichnet durch die Stimme" oder, von Gott oder dem Demiurg, „gezeichnet, gehauen, gewogen, gewechselt und verschmolzen" und so zur Seele alles Erschaffenen geworden[5]. Dieselben 22 Buchstaben sind hier zugleich in einen Kreis ge-

[1] Thimus ebenda 121. — „Das Buch Jezirah", deutsch von J. Fr. v. Meyer, Leipzig 1830.
[2] Ebenda I, 105, Fußnote (vgl. hier Fußn. 2 auf S. 477).
[3] Buch Jezirah 5, 2 (Thimus II, 127).
[4] Ebenda.
[5] 2. Buch, 3. u. 2. Abschn. (Thimus II, 141).

heftet, der sich vorwärts und rückwärts dreht: so werden auch sie zu Symbolen der Planeten und ihres in sich selbst rückläufigen Umlaufs[1]. Der 5. Abschnitt desselben Buches schließlich zeigt die Erschaffung des Etwas aus dem Nichts, des Greifbaren aus dem Leeren in diesem erhabenen Bilde:

„ . . . Er hieb große Säulen aus Lufthauch und Licht [ʿōr], so nicht zu greifen ist".[2] —

Nach jüngerer kabbalistischer Anschauung ist die Leiter Jakobs in der Bibel, die der Träumende von Engeln belebt sah, ein Symbol der alchimistischen Kräfte, ein Regenbogen oder „eine prismatische Stiege", deren sieben Stufen wiederum mit den sieben Tönen identisch sind usw.[3] Überhaupt versammeln die alchimistischen und verwandte jüngere esoterische Lehren in sich alle derartigen „zahlenmystischen" Entsprechungen der undenklichsten Dinge — nicht ausgenommen natürlich Farbe, Ton und Vokal — teils ziemlich unmittelbar aus morgenländischer Quelle, teils auf dem Umwege über die Gnostik oder den griechisch-vorderasiatischen (insbesondere auch syrischen) Neupythagoräismus und Neuplatonismus und so viele andere Hüter und Mittler uralten „geheimen Wissens". —

Hiermit wäre nunmehr ein vorläufiger Überblick über die Urgeschichte des Doppelempfindens an jenen Wiegestätten aller Kultur gegeben — den weitere Forschungen natürlich noch gewaltig zu erweitern und zu vertiefen vermöchten. Es handelt sich hier, zu einem Teil, um die mehr oder minder bewußten Voraussetzungen der abendländischen Fortentwicklung aller der großen und kleinen Seelenbewegungen, die in der Synästhesie und Entsprechung der Sinne verankert sind: über die klassische und christliche Sphärenharmonie, die Sinnespsychologie der Vorsokratiker und des Platon, die Farbenharmonie des Aristoteles, die Tropen des Homer und der klassischen Lyriker, die Tonmalerei der Nomoi und hellenistischen Virtuosenstücke usw. usw. aufwärts bis zum Castelschen Farbenklavier und der Romantik, wo sich der Kreis schließt durch das Bewußtwerden der Erscheinung und das Einsetzen ihrer wissenschaftlichen Ergründung.

[1] Thimus II, 142, 186—92 usw.
[2] Ebenda S. 141.
[3] Nach Jennings (a. a. O.) und Stege (desgl., S. 109).

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

(Nachtrag)

Basel

Prof. Dr. Karl Nef: Die weltliche Musik im Mittelalter, zweistündig. — Seminar: zweistündig. — Collegium musicum: Geschichte der Sonate in Beispielen (Solo- u. Triosonate), zweistündig.

Dr. Wilhelm Merian: Hugo Wolf und das deutsche Lied, einstündig. — Frühgeschichte der Notenschrift, einstündig.

Dr. Jacques Handschin: Die französische Musik des 19. Jahrhunderts, einstündig. — Untersuchungen über die musikalische Form (Bach, Mozart, Beethoven), einstündig.

Berlin

Staatliche Akademische Hochschule für Musik

Prof. Dr. Georg Schünemann: Haydn und Mozart, einstündig. — Das Musikdrama Wagners, einstündig. — Heinrich Schütz und seine Zeit, einstündig. — Übungen zur Musikerziehung, zweistündig.

Prof. Dr. Max Seiffert: Generalbaß f. Anfänger u. Fortgeschrittene, je einstündig. — Kammermusik Bach/Händel, einstündig. — Klavierwerke von Bach, einstündig. — Deutsches Lied im 18. Jahrhundert, einstündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Alte und moderne Instrumentenkunde, vierstündig.

Lektor Alfons Kreichgauer: Einführung in die musikalische Akustik unter besonderer Berücksichtigung tonpsychologischer Fragen, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Karl L. Schaefer: Anatomie, Physiologie und Hygiene des Gehörs, einstündig.

Lektor Arthur Jahn: Methodik des Violinspiels, vierstündig.

Dr. Kurt Singer: Musik und Charakter, einstündig.

Handelshochschule

Prof. Dr. Karl Maria Gatz: Die Sinfonien von Beethoven, Brahms, Bruckner, Mahler, zweistündig. — Chorübungen: Werke von Brahms und Bruckner, zweistündig.

Darmstadt (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Friedrich Noack: Musikalische Formenlehre, zweistündig. — Robert Schumann, einstündig. — Stimmbildung und Stimmhygiene, einstündig. — Collegium musicum, zweistündig. — Chorübungen, zweistündig.

Greifswald

Dr. Hans Engel: J. S. Bach, einstündig. — Musik der Gegenwart, einstündig. — Seminar: a) Einführung in die musikwissenschaftliche Betrachtungsweise, bes. an Hand von Werken Bachs und dessen Vorgängern, im Anschluß an das Kolleg, zweieinhalbstündig. — b) Kolloquium u. Übungen zu „Musik d. Gegenwart", einstündig. — c) Rhythmik i. d. Vokalmusik des 16. Jh., mit bes. Berücksichtigung des evang. Chorals, einstündig. — d) Musik des skandin. Nordens II, Kolloquium u. Aufführung, einstündig. — e) Rhythmische u. Gehörs-Übungen, sowie Grundlage des Partiturspiels, obligat. f. alle Seminarteilnehmer, zweistündig. — Collegium musicum: Orchester- u. Chormusik, bes. der Epoche Bach–Händel, dreistündig.

Wien

Dr. Egon Wellesz: Übungen an Werken der Wiener klassischen Schule, zweistündig. — Byzantinische Kirchenmusik, einstündig. — Anfänge der Oper, einstündig.

Bücherschau

Arnet, J. Praktische Glockenkunde. 8°, 76 S. m. Abb. Großwangen (Schweiz) 1928, Selbstverlag. 1.80 Fr.

Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1928. 8°, 120 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 5 Rm.

Das Jahrbuch konnte anno 1928 seinem Hauptinhalt nach keinem anderen gewidmet sein als Franz Schubert, der hundert Jahre nach seinem Tode innerhalb weniger Tage mehr Federn in Bewegung gesetzt hat als während seiner ganzen Lebenszeit. Zu diesen Lebzeiten war das Verhältnis Schuberts zu dem großen Leipziger Verlagshaus ein bloßes Nichtverhältnis: es beschränkt sich auf Schuberts Verlagsangebot vom 12. Aug. 1826 und jene Episode, die dem Dresdner Franz (François) Schubert — jenem wackeren Konzertmeister, der es entrüstet von sich weist, dergleichen Machwerk wie den „Erlkönig" verbrochen zu haben — zur Unsterblichkeit verholfen hat. Mit Recht jedoch betont der Herausgeber des Jahrbuchs, Wilhelm Hitzig, daß die Zurückhaltung der Firma gegen Schubert historisch zu erklären und zu werten ist, und nichts billiger sei, als aus ihr Vorwürfe zu konstruieren. Der Fall ist typisch und wird sich ewig wiederholen ... Immerhin, haben B. & H. zu Lebzeiten Schuberts nichts verlegt, so haben sie 1840 die Cdur-Sinfonie herausgebracht und 1883—1897 die große Gesamtausgabe, Ergebnis und Grundlage der ganzen Schubert-Forschung.

Mit den Verlegern Schuberts befaßt sich, mit der gewohnten, das Gefühl der letzten Verläßlichkeit gebenden Akribie Otto Erich Deutsch. Die ganze, mehr oder weniger fragwürdige Phalanx der Wiener Verleger rückt an, von Artaria bis Artaria & Co.; der einzige reichsdeutsche Verleger ist H. A. Probst in Leipzig, der für 60 fl. das Es dur-Trio erwirbt (Schubert bemerkt in einem der vier bisher unbekannten Briefe, die Deutsch mitteilt, resigniert dazu: „Hiermit übersende ich Ihnen das verlangte Trio, obwohl unter dem Preis von 60 fl. Münze ein Lieder- oder Clavierheft verstanden war, nicht aber ein Trio, wozu 6mahl soviel Arbeit nöhtig ist".)

Mit den beiden Formungen von Goethes Lied „An den Mond" befaßt sich Friedrich Blume in dem bedeutsamsten Beitrag dieses Jahrbuchs: es sind die beiden Formungen (nicht Fassungen) vom 19. Aug. und vom Nov. 1815, dem entscheidenden Jahr in Schuberts Liederproduktion. Sehr fein weist Blume nach, daß Schubert an der ungenügenden, viel zu allgemeinen Umhüllung mit Musik, die er zunächst der lyrischen Einmaligkeit Goethes zu teil werden ließ, erst erkannt hat, daß es hier eines neuen Verhältnisses von Ton zu Wort bedurfte.

Ein Kapitel aus seinem Buch: Franz Schuberts Liederkreis „Die schöne Müllerin" bietet Fr. V. Damian: die Berliner und Schöneberger Erlebnis-Hintergründe, aus denen die Dichtung Wilhelm Müllers erwachsen ist.

Nicht mit dem Schubert-Jahr in Zusammenhang stehen die beiden letzten Beiträge. Friedrich Schulze, der Kenner der Musikgeschichte des biedermeierlichen Leipzig, bringt „Studien zu Heinrich Marschners Leipziger Aufenthalt", der den „Vampyr" und „Templer" gezeitigt hat; Wilhelm Hitzig weist auf die Wichtigkeit hin, die „Die Briefe Franz Xaver Niemetscheks und der Marianne Mozart an Breitkopf & Härtel", im Archiv des Hauses, vor allem für die Geschichte der ersten Gesamtausgabe Mozartscher Werke besitzen. Eines der vielen Faksimiles des Jahrbuchs bringt einen Brief Mariannes aus St. Gilgen vom 4. Aug. 1799, in dem sie einiger Lieder Mozarts „mit Begleitung der harmoniale" Erwähnung tut. Hitzig liest: „mit Begleitung der Harmonika", was keinesfalls stimmen kann; Marianne meint vermutlich: mit einfachem Harmoniebaß. A. E.

Bitterling, Willy. Am Ende ist die Vokalform. Die Auflösung d. jahrhundertealten Gesangsrätsels. gr. 8°, 60 S. Leipzig 1929, J. H. Robolsky. 6 Rm.

Bonaventura, Arnaldo. L'opera italiana. 8°. Florenz 1928, „Nemi".

Bouvet, Charles. Massenet. (Les musiciens célèbres, 42.) 8°, 128 S. Paris 1929, Laurens. 9 Fr.

Braun, F. Beethoven intimo nei colloqui coi contemporanei. 8°. Bologna 1929, L. Cappelli. 10 L.

Brusson, Antonin. L'orgue de Cintegabelle (Haute-Garonne). 8°, 24 S. Toulouse 1928, les frères Douladoure.

Buck, P. C. A History of Music. 8°, 80 S. London 1929, Benn. 6 d.

Cametti, Alberto. I musici di Campidoglio. 8°. Rom 1928, Ed. R. Società Romana di Storia patria.

Closson, Ernest. L'élément flamand dans Beethoven. 8°, VI u. 218 S. Brüssel 1928, Imprimerie Veuve Monnom.

Closson, Ernest. Gevaert. Conférence prononcée le 5 décembre 1928. 8°, 32 S. Brüssel 1929, Imprimerie A. Lesigne.

Davini, N. Il maestro Giovanni Pacini. Con prefazione di G. Guzzardi. 8°. Palermo 1929, G. Travi. 8 L.

Dumesnil, René. Richard Wagner. Maîtres de la musique ancienne et moderne 2. 8°, 96 S. mit 60 Tfln. Paris 1929, Les éditions Rieder. 18 Fr.

Dupré, Henri. Purcell. Translated from the French by Catherine Alison Phillips and Agnes Bedford. 8°. New York 1929, Knopf.

Edelstein, Heinz. Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift „De Musica". Freiburger (i. Br.) Dissertation. 8°, 128 S. Ohlau in Schlesien 1929, Druckerei Hermann Eschenhagen.

Fellmann, Hans Georg. Die Böhmsche Theatertruppe und ihre Zeit. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1928, Leopold Voß.

Der grundsätzliche Wert dieser Studie liegt darin, daß endlich mit der systematischen Bearbeitung der Wandertruppen des achtzehnten Jahrhunderts, deren Bedeutung für die Musik- und Theatergeschichte noch lange nicht genügend erkannt ist, begonnen wird. Daß dabei wichtigste Vorarbeiten, vor allem die in den letzten Jahren erschienenen Veröffentlichungen über die Frankfurter Operngeschichte, die der Böhmschen Gesellschaft eine überragende Rolle zuweisen, nicht berücksichtigt wurden, ist sehr bedauerlich. Das Fehlen dieses wichtigen Materials und mancher operngeschichtlich bedeutsamer Gesichtspunkte macht sich daher leider an dem sonst fleißig und mit viel Verständnis geschriebenen Büchlein störend bemerkbar. Nach kurzer Darstellung der Entstehungsgeschichte der Truppe des aus dem Österreichischen stammenden Johann Böhm, der von Brünn aus in den siebziger Jahren nach Salzburg kam und dort in nähere Beziehungen zur Familie Mozart trat, wird die Darstellung der jahrzehntelangen Gastspieltätigkeit in Süddeutschland und vor allem in rheinischen Städten vorgenommen, die Böhm bis zum Lebensende ausfüllte. Vergessen ist dabei schon in der Frühzeit die wichtige Verbindung Böhms mit Noverre in Wien — beide veranstalteten zusammen Aufführungen im Kärtnertortheater —, vergessen beider hochbedeutsame Don Juan-Pantomime mit Glucks Musik, vergessen Böhms Anstellung als Operndirektor (1777—1779) an Joseph II. Wiener Nationalsingspiel, vergessen die richtige Würdigung seiner Verdienste um den jungen Mozart, vor allem um die „Finta giardiniera", die Böhm zu einem deutschen Singspiel umarbeitete und allerorten aufführte, alles Dinge, über die längst vor der Studie des Verfassers in den Arbeiten über die Frankfurter Operngeschichte berichtet wurde. Aber es scheint überhaupt, daß Fellmann mit zu wenig musikwissenschaftlichem Rüstzeug zu Werke gegangen ist; denn wer zwecks Charakterisierung des Singspiel- und Opern-Schaffens im achtzehnten Jahrhundert trotz Alberts glänzenden Arbeiten noch darauf angewiesen ist, Schletterer zu zitieren (S. 6), wer Singspiele und Opern dauernd in einen Topf wirft und keine Unterscheidungen wie Opera buffa, Comique, deutsche Frühoper, Singspiel macht, wer Paisiello einen „Singspielkomponisten" (S. 4) nennt und offenbar die Briefe Vater Mozarts nicht kennt, die für Böhms Salzburger Epoche von Belang sind, und wer weiterhin musikgeschichtliche Assoziationen liebt, wie die, daß Böhms Verdienste um die deutsche Singspiel- und Opernmusik die „Melodien im Volke wieder heimisch gemacht" und die Basis geschaffen hätten, ohne die „das spätere musikalische Schaffen, z. B. Schuberts, nicht zu denken" sei (S. 13) — der muß es sich allerdings gefallen lassen, auf gehörige Lücken in seinen musikhistorischen Kenntnissen hingewiesen zu werden. Theatergeschichtliche Behandlung der Oper ist gut, aber sie muß, da ihr Gegenstand nun eben doch ein Musikprodukt ist, musikalisch richtig orientiert sein. Rein biographisch enthält Fellmanns Büchlein viel Wissenswertes, mit großem wissenschaftlichen Fleiß sind alle möglichen Daten und Ereignisse aus dem Bereiche Böhms und seiner Truppe zusammengetragen. Auch das Schauspiel er-

fährt dabei eine sachverständige Darstellung und die großen theatergeschichtlichen Zusammenhänge werden gut aufgezeigt, aber das Operngebiet, wie gesagt, hätte in seiner ganzen Ausdehnung auf besserer Grundlage ausgearbeitet werden müssen. Wenn es grundsätzlich erfreulich ist, daß solche Studien geschrieben werden, weil sie die wichtige Aufbauzeit der deutschen Oper und des deutschen Theaters, die Epoche der Wandertruppen klären, so muß doch für zukünftige Arbeiten dafür gesorgt werden, daß genügende Gesamtkenntnisse aller in Frage kommenden Gebiete zur Verfügung stehen. Bacher.

Friedmann, Aron. 50 Jahre in Berlin [1878—1928]. Erinnerungen. gr. 8°, 34 S. 1 Titelbild. Berlin 1929, E. Boas Nachf. 2 Rm.

Fryklund, Daniel. Collection Fryklund. Musica. [Musikinstrumente, Autographe, Bücher und Programme, Bilder, Spezialsammlungen Henriette Nissen u. August Bournonville.] 8°, 109 S. Privatdruck in 200 Exemplaren. Hälsingborg 1929, Schmidts Boktryckeri A.-B.

Gerber, Rudolf. Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen. gr. 8°, III, 218 S. Gütersloh 1929, E. Bertelsmann. 9.30 Rm.

Gysi, Fritz. Richard Wagner und die Schweiz. 8°, 131 S. Frauenfeld 1929, Huber & Co. 2.40 Rm.

Henebry, Richard. A Handbook of Irish Music. 8°. London 1929, Longmans. 17/6 sh.

Jahrbuch der Staatl. Akademie für Kirchen- u. Schulmusik Berlin. Hrsg. v. Hermann Halbig. Jahrg. I. Berichtszeit 1. Okt. 1927 bis 30. Sept. 1928. gr. 8°, 90 S. u. 1 Taf. Kassel 1929, Bärenreiter-Verlag. 4 Rm.

Kapp, Julius. Das Opernbuch. Völlig neu bearb. und erg. Ausg. kl. 8°, 626 S. Leipzig 1929, Hesse & Becker. 5 Rm.

Kreutzer, Leonid. Das normale Klavierpedal vom akustischen und ästhetischen Standpunkt. 2. Auflage. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel.

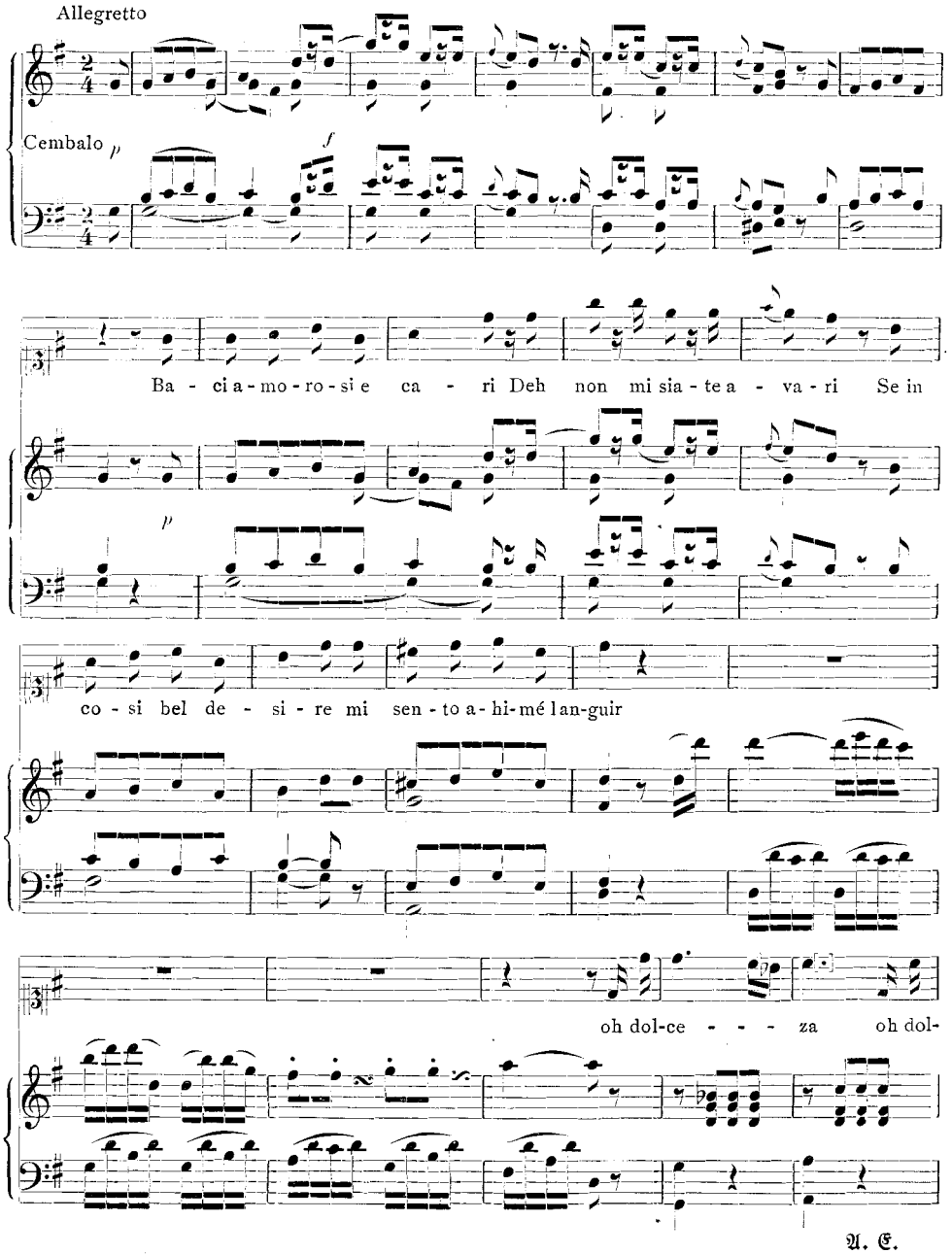
Das vorliegende Werk ist als die beste der bisher erschienenen Abhandlungen über die Theorie der Pedalwirkung und als wohlbegründete und von feinstem Klangsinn getragene Anleitung zum Gebrauch des Klavierpedals zu bezeichnen. An zahlreichen Beispielen von Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin und Brahms wird gezeigt, wie mit Hilfe des Pedals die bestmögliche Klangwirkung erzielt werden kann. Nach Kreutzer beruht die Pedalwirkung nicht auf dem Mitschwingen verwandter Saiten bei gehobener Dämpfung, da dieses bei hohen und bei tiefen Tönen sehr verschieden wirkt, während die Pedalisierung alle in gleicher Weise verändert. Die eigentümliche Veränderung der Klänge durch das Pedal führt Kreutzer vielmehr auf das Fortklingen des durch den Hammerschlag bedingten Geräusches, auf Verstärkung dieses Geräusches durch die mechanische Erschütterung und auf Schwebungen zurück, die schon beim Einzelton durch die Abweichung der Obertöne von den ihnen entsprechenden durch Mitschwingung ihrer Saiten entstehenden Tönen temperierter Stimmung zustande kommen. Je nachdem bloß diese Klangänderung oder auch bessere Klangbindung erzielt oder die Bedeutung eines Tones oder Akkordes durch die Pedalisierung hervorgehoben werden soll, unterscheidet der Autor akustisches Pedal, Bindungspedal und rhythmisches Pedal. Bemerkenswert ist, daß er vor dem Effekt des halben Pedaltretens und der „Unsitte" des Pedalvibrierens „die von einem ernsten Künstler nicht angewendet werden sollte", warnt.

Felix Rosenthal.

Library of Congress. Report of the Librarian of Congress for the Fiscal Year ending Juny 30 1928. 8°, XII 362 S. Washington 1928, United States Government Printing Office.

Die S. 116—145 enthalten den Bericht des Leiters der Musikabteilung, Carl Engel. Er ist diesmal dadurch besonders wertvoll, daß Engel im Anschluß an die Mitteilungen über die Erwerbungen aus der Sammlung Wolffheim eine Gesamtübersicht des Bestandes der Congress-Library an Tabulatur-Drucken gibt. Er ist überraschend reich und umfaßt nicht weniger als 45 gedruckte und handschriftliche Werke. Unter den Eingängen des Jahres fesseln zwei Handschriften sehr verschiedener Art. Die eine ist ein Codex mit Neumen, ein Graduale totius anni aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts; die andere ist eine unbekannte Komposition des 14jährigen Mozart: eine italienische Canzonetta, am 7. Sept. 1770 für den Grafen Pallavicini auf dessen

Casino bei Bologna geschrieben. Obwohl das Stückchen von dem bisherigen Besitzer, M° Tobia Nicotra, jüngst veröffentlicht worden ist, kann ich mich nicht enthalten, den Beginn, soweit ihn das Faksimile im Congreß-Bericht zeigt, hierherzusetzen. Es ist das Prototypon des „Veilchen".



A. E.

Cualdi, Adriano. Arte e Regime. Con prefazione di Giuseppe Bottai. (Quaderni d'attualità I.) 8°, 112 S. In 500 Exemplaren gedr. Rom 1929, Casa editrice „Augustea". 7 L.

Mason, Daniel Gregory. The Dilemma of American Music and other Essays. 8°. New York 1929, Macmillan & Co. 10/6 sh.

Mersmann, Hans. Bericht über die Arbeitsgemeinschaft „Einführung in das Verstehen von Musik" der Sendegesellschaft „Deutsche Welle" G. m. b. H. 8°, 20 S. Quakenbrück i. Hann., Werkdruckerei Robert Kleinert.

Monti, Gennaro Maria. Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli. 8°, XII, 372 S. In „Biblioteca di Coltura Letteraria", diretta da G. M. Monti. Città di Castello 1925.

Obgleich dies Buch in erster Linie vom literarhistorischen Gesichtspunkt aus geschrieben ist, verdient es doch eine Anzeige auch an dieser Stelle, da es für den Musikforscher, der sich mit den volkstümlichen weltlichen Liedformen des italienischen Cinquecento und Seicento beschäftigt, von größter Wichtigkeit ist. Hier möge im ganzen unberücksichtigt bleiben, was lediglich auf die textliche Grundlage dieser Villanellen Bezug nimmt; wir möchten nur einige Probleme aus dem Gebiet der Villanellenmusik anschneiden, da Montis Urteile vielfach einer Berichtigung bedürfen und da er die wichtigsten Fragen nicht berührt hat. Montis Irrtümer beeinträchtigen den literarhistorischen Wert seines Buches nur wenig; die Schuld an ihnen fällt weniger auf ihn, als vielmehr auf die musikgeschichtliche Forschung zurück.

Die italienischen weltlichen Liedformen des 16. Jahrhunderts sind bisher von musikalischer Seite noch nicht umfassend gewürdigt worden. Und doch wären sie wert, Gegenstand einer genaueren Darstellung zu werden. Ebenso wie die französische Chanson ist auch die Villanella eine Kunstform, die internationale Verbreitung erlangt hat, und mit der sich die größten Komponisten jener Zeit befaßt haben. Dazu kommt, daß uns in diesen Kanzonen wahrscheinlich zahlreiche, dem Volksgut entstammende Weisen erhalten sind. Hierfür sprechen innere und äußere Gründe. Prinzipiell ist festzustellen: wir haben es hier mit Cantus firmus-Bearbeitungen zu tun, was durch das notengetreue Vorkommen der gleichen Melodien in verschiedenen Kompositionen bewiesen wird. Trotzdem kann man wohl annehmen, daß die eine der andern zur Vorlage gedient hat — und so ist es tatsächlich auch gewesen, wie sich an Hand zahlreicher Fälle belegen läßt. Auch stilistische Gründe machen die folkloristische Herkunft wahrscheinlich; besitzen wir zwar keine exakte Kenntnis vom Volkslied des Cinquecento, so zwingt die Verwandtschaft dieser Kanzonenmelodien mit dem italienischen Volkslied späterer Zeit zu unserer Annahme. Als gemeinsame Stilmerkmale kann man ansehen: engstufige Melodik, knappe Motivbildung, Anlehnung an die Kirchentöne[1]. Sehr bemerkenswert ist auch, wie stark in den Kanzonen der deklamatorische Charakter zum Ausdruck kommt und wie eng das Wort mit der Melodie verknüpft ist. Als äußere Gründe für unsere Behauptung seien angemerkt, daß in der zeitgenössischen Literatur, besonders in den ländlichen Komödien eines Ruzzante, eines Calmo u. a. Villanellen als allgemeinbekannte Volkslieder gesungen werden. Daneben erscheint auch die Verwendung dieser Melodien zu Lauden überaus wichtig[2]. Jedenfalls gibt die Tatsache, daß die ersten beiden Sammlungen von Villanellen anonym erschienen sind (etwa 1537), zu denken.

Eine eingehendere Behandlung dieser Probleme — der Unterschied zwischen „Canzone villanesca", „Villanella" und „Villotta"; die singuläre Erscheinung der Villaneske (Monti irrt sich, wenn er die Villaneske und die Villanelle als Varianten des gleichen Typus behandelt); den Ursprung dieser Weisen usw. — möchte ich an andrer Stelle vornehmen. Hier seien nur einige Irrtümer richtiggestellt.

Urteile Montis über die Musik der Villanellen finden sich nur sehr spärlich; von einer stilkritischen Untersuchung kann garnicht die Rede sein. Auch die allgemeinen Feststellungen in dem Kapitel „La musica delle villanelle", das in der Hauptsache nur aus einer statistischen Zusammenstellung der einzelnen Komponisten und ihrer Sammlungen besteht, sind zum großen Teil irrig. Monti verläßt sich hier auf Forscher, deren Arbeiten zum größten Teil fehlerhaft sind, und deren Einstellung vielfach überholt ist. So läßt er sich z. B. zu einer Gegenüberstellung von polyphoner und homophoner Musik verleiten, wobei er sich entschieden ablehnend über die polyphone Kunst

[1] Auffallend und bezeichnend zugleich ist das Auftreten gregorianischer Einflüsse in italienischen Volksliedern des 18. Jahrhunderts.

[2] Vgl. D'Ancona, „La poesia popolare italiana", 1878, S. 431 ff.

äußert; er sagt: „La scuola aristocratica era tutta polifonica, cioè a più voci con parti differenti, ma nelle sue produzioni, come nelle poesie che da essa venivano musicate, mancava il sentimento, la melodia, le pagine dettate dalla passione; la musica era tutta canoni, imitazioni, fughe, enimmi di ogni specie; il calcolo teneva in tutto e per tutto il luogo del genio e dell' ispirazione; le forme del contrappunto erano astratte e fredde ‚quasi un' algebra musicale'[1] senza l' espressione di un sentimento individuale, senza nessun segno particolare dell' anima del musicista"[2]. Es erübrigt sich, diese Ansicht hier zu widerlegen; auch was Monti von der volkstümlichen Musik sagt: „accanto alla forma polifonica ecco che continua la forma monodica"[3], ist völlig unzutreffend. Die Bibliographie der Villanellensammlungen läßt manches zu wünschen übrig, ihr fehlt vor allem die Übersichtlichkeit (Kap. I). Besser dagegen ist die Literaturzusammenstellung, die auch dem Musikhistoriker manche Anregungen geben dürfte. Am meisten interessieren uns jedoch die Berichte über die zeitgenössische Musikpflege. Monti, als Kenner der Literatur des Cinque- und Seicento, hat hier eine ziemlich umfang- und aufschlußreiche Zusammenstellung literarischer Quellen gegeben, die auf Musik Bezug nehmen. Besonders erwähnenswert sind die Auszüge aus Werken von Tommaso Costo, Pietro Bembo, Federico Luigini da Udine, Gian Battista Del Tufo, Giambattista Basile u. a. In solchen Belegen, an denen das Buch überaus reich ist, besteht sein eigentlicher Wert für die Musikgeschichte. Erich Hertzmann.

Moser, Hans Joachim. Das Studium der Musikwissenschaft in Deutschland. kl. 8°, 18 S. (Handbuch f. d. Hochschulstudium in Deutschland.) Charlottenburg 1929, Hochschule u. Ausland. —.50 Rm.

The Oxford History of Music. General Editor: Sir W. H. Hadow. Introductory Volume. Edited by Percy C. Buck. 8°, XII, 240 S. [Griechische, hebräische, mittelalterliche Musik.] London 1929, Oxford University Press. 17/6 sh.

The Oxford History of Music. General Editor Sir W. H. Hadow. Volume I. The Polyphonic Period. Part. I. Method of Musical Art, 330—1400. By H. E. Wooldridge. Second edition, revised by Percy C. Buck. 8°, XX, 334 S. London 1929, Oxford University Press. 17/6 sh.

Pfordten, Hermann Freiherr v. der. Beethoven. 5. durchges. Aufl. 8°, VIII, 144 S. Leipzig 1929, Quelle & Meyer. 1.80 Rm.

Raab, Leopold. Wenzel Müller. Ein Tonkünstler Altwiens. 8°, 52 S. Mit Bildnissen. Baden b. Wien 1928, Verein d. N.-Ö. Landesfreunde. —.80 Öst. Sch.

Reuter, Fritz. Methodik des musiktheoretischen Unterrichts auf neuzeitlichen Grundlagen. 8°, 211 S. Stuttgart 1929, E. Klett. 5 Rm.

le Roux, Hughues, et Alfred **le Roux**. La Dugazon. (Acteurs et actrices d'autrefois.) 8°, VIII, 140 S. Paris 1929, Félix Alcan. 12 Fr.

Sachs, Curt. Geist und Werden der Musikinstrumente. 4°, XII, 282 S. Mit 48 Lichtdrucktafeln. Berlin 1929, D. Reimer. 45 Rm.

Salazar, Adolfo. Musica y musicos de hoy. 8°, 374 S. Madrid 1928, Editoria Mundo Latino.

Sambamoorthy, P. The Melakarta Janya-Raga Scheme with an Explanatory Chart and two Appendices. 8°, 56 S. Madras [1929], The Indian Music Publishing House. 8 Annas (1 sh.).

Scholes, Percy A. The First Book of the Great Musicians. A Course in Appreciation for Young Readers. 7th. ed. 8°, VIII, 124 S. London 1928, Oxford University Press. 5 sh.

Schuch, Karl. Die einfachen und zusammengesetzten Rollungen im Klavierspiel. Graz, Leuschner & Lubensky.

---

[1] D'Arienzo, „Salvator Rosa" etc. in Riv. mus. ital., vol. I, 1894, p. 392.
[2] Monti, S. 272 f.
[3] Monti, S. 273.

Längst ist von allen modernen Pianisten die Rolltechnik als eine der unentbehrlichen Bewegungsformen des Klavierspiels erkannt worden. Schuch weist ihr weit größere Bedeutung für das virtuose Spiel als allen anderen Formen der Klaviertechnik zu. Mit Recht hält er die Leistung des Gewichts bei den Rollungen für untergeordnet, faßt diese auch mit Recht ihrem Wesen nach als Unterarm-Pronation und -Supination auf, da die Oberarm-Rollung nur unterstützend wirkt. Neu ist die Einführung zusammengesetzter Ausholbewegungen für gewisse Rollungen, die dadurch größeren Schwung erhalten, daß die 2 oder 3 ersten Anschläge durch „Aushole", d. h. durch Rollung im entgegengesetzten Sinn, erst die folgenden Anschläge durch Rollung in der Zielrichtung zustandegebracht werden. Das Büchlein sei der Aufmerksamkeit aller Theoretiker und Praktiker der Klaviertechnik empfohlen. Felix Rosenthal.

Seiffert, Alfred. Eine objektive Charakteristik der Saiteninstrumente. S.-A. aus der Zeitschrift f. Instrumentenkunde. 1929. 49. Jahrg. Heft 3. S. 116—129. Berlin, Julius Springer.

Spies, Hermann. Die Salzburger großen Domorgeln. 8°, 62 S. u. 8 S. Abbildg. Augsburg 1929, B. Filser. 2.50 Rm.

Szabolcsi, Bence. Tinódi Zenéje. A Tinódi dallamok hasonmásával ésátirataival. [Die Musik des Sebastian Tinódi. Mit kritischer Neuausgabe seiner Melodien.] Magyar Zenei Dolgozatok. Szerkeszti: Kodály Zoltán. 8°, 20 u. 36 S. Budapest 1929, Tipográfiai Müintézet.

Thomson, Beatrice L. Four Musicians. Sketches of Handel, Haydn, Bach and Mozart. 8°, 124 S. London 1929, Sheldon P. 2/6 sh.

Tillyard, H. J. W. Some new Specimens of Byzantine Music. Annual of the British School at Athens No. XXVII, 1925—1926, p. 151—172.

—— A Canon by Saint Cosmas. Byzantinische Zeitschrift XXVIII, 1 u. 2, S. 25—37.

Seitdem ich in Heft 11/12, S. 648—649 des 9. Jahrg. (1927) dieser Zeitschrift zwei Studien von H. J. W. Tillyard angezeigt habe, sind wieder zwei kleine Arbeiten erschienen, die, wie alles was der ausgezeichnete englische Forscher auf diesem Gebiet leistet, volle Beachtung verdienen. Beide Studien verfolgen den praktischen Zweck, Hymnen, die in runder Notation niedergeschrieben sind, zu übertragen. Dabei bedient sich Tillyard bei der Wiedergabe der Originale eines neuen Verfahrens: er ließ sich von der Cambridge University Press — und anscheinend jetzt auch von der Druckerei B. G. Teubner — die Neumenformen nach alten Typen, welche für Stenographie und andere Zwecke gedient hatten, zusammenstellen; nur zwei oder drei Typen mußten neu hergestellt werden. Auf diese Weise war es ihm möglich die Musikzeichen in einem Notendruck wiederzugeben, der einigermaßen an den der neugriechischen Gesangbücher gemahnt. Selbstverständlich — und dessen ist sich auch Tillyard voll bewußt — kann dieses Druckverfahren nur dort angewandt werden, wo es sich um völlig klare Manuskriptseiten handelt, deren Lesung keinerlei Zweifel zuläßt, bedeutet aber in diesem Fall eine Vereinfachung und Verbilligung bei der Wiedergabe der Originale zum Zwecke des Vergleichs mit der Übertragung.

Der erste Abschnitt § 1 A Canon for Advent ist die Wiedergabe und Übertragung eines Advent-Kanons nach dem Hirmologus, Codex Cryptoferratensis E. γ. II, geschrieben um 1280. Der zweite, „Some facsimiles in E. Wellesz, Byzantinische Musik", basiert auf Reproduktionen, welche ich in meiner „Byzantinischen Musik", F. Hirt, Breslau 1927 beigegeben habe. Das erste ist ein Kanon aus dem Offizium für den Sonntag des Zöllners und Pharisäers, aus dem ich die zweite Strophe in Umschrift beigegeben und übertragen habe (S. 70), während Tillyard die erste Strophe überträgt. Ich kann dabei neuerdings mit Freude feststellen, daß Tillyard infolge der prinzipiellen Übereinstimmung mit mir in allen wesentlichen Methoden der Übertragung das Problem der Übertragung der runden Notation für gelöst hält, und daß er sich, vollends in der letzten Arbeit, noch mehr meiner rhythmischen Auslegung nähert, über die ich zuerst in meiner Abhandlung „Zur Entzifferung der byzantinischen Notenschrift" in Oriens Christianus N. S. VII 1918 und für die Leser dieser Zeitschrift in „Die Rhythmik der byzantinischen Neumen" ZfM II 1920, S. 617—638 und ZfM III 1921, S. 321—336 berichtet habe. Die Taktstriche sind von Tillyard nur als Hilfe für den Sänger gesetzt und in diesem Sinne, als optische Unterstützung zur Gliederung des Notenbildes für die praktische Ausführung nicht ohne Vorteil. Wenn ich mich bei

meinen Übertragungen nicht dazu entschließen kann, sie zu setzen, so geschieht es aus dem Grunde, daß diese Kleinteilung der Melodie den Blick für das Erfassen des melischen Gesamtbogens hindert.

Die zweite Studie über den Kanon für die Kreuzerhebung am 14. September ist eine Übertragung aus dem gleichen Codex Cryptoferratensis E. γ. II. Auch hier sind die Zeichen der runden Notation in Drucktypen wiedergegeben und dienen als Grundlage für die Übertragung, welche eine melodische Erfindung von großer Leidenschaftlichkeit erkennen läßt. Tillyard stellt aber die schwarz-weiß Photos zur Kontrolle zur Verfügung; man kann darin ein Zeichen für die Sorgfalt erblicken mit der die Übertragung hergestellt ist, und, wie ich mich öfters schon überzeugen konnte, für die selbstlose Hingabe an die Sache, der Tillyard mit jeder seiner Veröffentlichungen den besten Dienst erweist. Egon Wellesz.

Vallas, Léon. The Theories of Claude Debussy, Musicien français. Translated from the French by Maire O'Brien. 8°, XIV, 190 S. London 1929, Oxford University Press. 6/6 sh.

Von deutscher Kultur in der Tschechoslowakei. Hrsg. von Otto Kletzl, Kassel-Wilhelmshöhe 1928. 8°, 224 S. Eger, Johannes Standa.

Eine Sammlung wesentlicher Darstellungen, die verschiedenen kulturellen Gebiete betreffend, darunter auch eine aufschlußreiche, skizzierte Arbeit über Musik und Theater der Deutschen in Böhmen aus der Feder Dr. Erich Steinhards (Prag), die besonders die Bedeutung Prags für die moderne Musikkultur klar hervortreten läßt. Anschließend daran eine zusammenfassende Studie über deutsch-mährische und schlesische Musik der Gegenwart von Bruno Weigl (Brünn) und über das sudetendeutsche Schauspielwesen von Karl Birk (Prag). Theodor Veidl.

Wien-Claudi, Hertha. Zum Liedschaffen C. Ph. E. Bachs. 8°, 84 S. Reichenberg 1928, Stiepel.

Auf diese Schrift näher einzugehen, erübrigt sich durchaus, da die Forschung sich von ihr kaum irgendwie gefördert sieht. Einige belanglose archivalische Mitteilungen für die Biographie des Künstlers und die Veröffentlichung einer Gelegenheitskomposition C. Ph. E. Bachs nach dem Berliner Autograph sind allenfalls bemerkenswert; völlig unfruchtbar dagegen die Analysen der Lieder, die fast ganz im Äußerlichen stecken bleiben. Was sonst geboten wird, ist oft allzu unselbständig im Urteil und bewegt sich mehr als einmal auf dem Boden nichtssagender Gemeinplätze. Zum Methodischen wäre noch die höchst sorglose Art des Zitierens anzumerken. Sollte der Verfasserin E. Bückens Aufsatz über Beethovens Lieder (Neues Beethoven-Jahrbuch II, 1925) für ihre Ausführungen über C. Bachs Gellertlieder nicht bekannt geworden sein? Kurzum, es ist mit diesem oberflächlichen Büchlein kommenden gründlicheren Arbeiten über das dankbare Thema nicht vorgegriffen. Willi Kahl.

Wilm, Grace Gridley. The Appreciation of Music: Talks on Musical Form. 8°. London 1929, Macmillan. 7/6 sh.

Neuausgaben alter Musikwerke

Giuliani, Mauro. 24 Studien für Gitarre. Op. 100. Neuausgabe v. Joseph Zuth. (Gitarre-Archiv Nr. 69.) Mainz 1929, B. Schott's Söhne. 2 Rm.

de Monte, Philippi. Missa sine nomine quam sex vocibus conscriptam ad fidem codicis manu scripti Berolinensis 40025 contulit et edidit Carolus Van den Borren. Editionem signis musicis distinxit can. Julius Van Nuffel. 8°, XVI u. 42 S. Brügge 1929, Desclée de Brouwer et soc. 6.50 belg. Fr.

Schütz, Heinrich. Geistliche Chormusik 1648. Gesamtausgabe der 29 fünf- bis siebenstimmigen Motetten in Einzelheften. Hrsg. v. Wilhelm Kamlah. 3. Heft. Nr. 20: „Das ist je gewißlich wahr". Nr. 21: „Ich bin ein rechter Weinstock". Kassel [1929], Bärenreiter-Verlag. 1.50 Rm.

Miszellen

— Ein alter Musikalienkatalog der Peterskirche in Görlitz. Es ist ein merkwürdiger und trauriger Zufall, daß von den gewiß ansehnlichen Notenschätzen, die in früheren Jahrhunderten in Görlitz vorhanden gewesen sind, fast nichts erhalten geblieben ist. Merkwürdig ist dies insofern, als sonst Altertümer hier seit langer Zeit treue Beschützer gefunden haben; die Handschriften und alten Drucke unseres Ratsarchivs, der Bibliothek der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften, der Milichschen und Zobelschen Bibliothek beweisen das. Nur auf die Erhaltung der Noten scheint niemand Wert gelegt zu haben, und so sind die Musikalien des Convivium Musicum (1570—1601), des Collegium Musicum (um 1649), die zahlreichen Dedikationsexemplare von Komponisten aus dem 16. und 17. Jahrhundert, deren unsere Ratsrechnungen Erwähnung tun, die nicht minder zahlreichen kirchlichen Werke unserer Kantoren und Organisten, die nachweislich zur jährlichen Ratskür, zu Friedensfeiern und vielen andern Festen, gewiß auch zu den regelmäßigen Gottesdiensten geschrieben wurden, spurlos verschwunden. Was will es bei dieser Menge verloren gegangenen Gutes bedeuten, daß die Musik zu einigen Schuldramen (Milichsche Bibl.), das handschriftliche Choralbuch David Nicolais (1729—64, Peterskirche) und ein alter Druck der Hammerschmidtschen Motettae, unius et duarum vocum, von 1649, die Görlitzer Musikfreunden gewidmet sind (Oberl. Ges. d. Wiss.), erhalten geblieben sind.

Unter den geschilderten Verhältnissen ist es schon erfreulich, wenn durch verstreute Notizen ersichtlich wird, was man in früheren Zeiten in Görlitz überhaupt musiziert hat. So gibt uns eine Nachricht über die Bevorzugung Handlscher Werke im Convivium Musicum[1] einen Blick auf den Geschmack unserer Patrizier. Neuerdings hat unser Ratsarchivar Prof. Dr. Richard Jecht in alten Gerichtsakten das Testament eines Mitglieds dieses Conviviums, des Johann Glich von Milziz, aus dem Jahre 1619 aufgefunden. Unter dem dort verzeichneten Nachlaß befinden sich auch libri musici, darunter: Diskant und Tenor des Lautenbuchs Wolf Heckels von München, 1562[2] und ein Tabulaturbuch Georgii Frentzels, Frankfurt 1584[3].

Aus ungefähr derselben Zeit stammt nun ein „Inventarium des Chores in St. Peter", das mir vor kurzem in die Hände kam und das ein gutes Bild der Kirchenmusik in einer evangelischen Kirche um 1600 gibt. Es liegt im Ratsarchiv[4], ist datiert vom 14. September 1593 und lautet:

1. Etliche Josquinische Messen.
2. Tomi Evangeliorum.
3. Tomi Psalmorum.
4. Officia de Resurrectione et Ascensione.
5. Magnificat omnium Tonorum.
6. Missa Clementis non Papae.
7. Drei große Regal zur Vesper, Antiphonalia.
8. Missa super o admirabile.
9. Der große Psalter zu Wittenberg gedruckt.
10. Missa super descendit angelus Johan. Winckleri[5].
11. Missa super Bewar mich Herr.
12. Introitus de Spiritu Sancto.
13. Cantionale in albo corio.

---

[1] S. ZfM III, 11/12.

[2] S. Riemann, Musik-Lexikon.

[3] Fehlt bei Riemann, auch bei Paul, Lexikon der Tonkunst, das viele alte Namen bringt.

[4] Lose Urkunden $\frac{860\,c}{687}$.

[5] J. W., 1573—82 Kantor in Görlitz, s. AfM VIII, 3, S. 352.

14. Ein gros Regal Meßbuch in Pergament.
15. Ein gros Pſalter Regal in Pergament.
16. Ein Pſalter daraus man teglich ſinget.
17. Ein ander Pſalter daraus man teglich ſinget.
18. Selectissimae cantilenae 4, 5, 6, 7, 8 und 10 Vocum Orland.
19. Magnificat octo Tonorum Orlandi. Item Missae pstantis. artificum.
20. Novum et insigne opus Musicum.
21. Novum opus Musicum Homeri Herpolli[1].
22. Die Wittenbergſche deutſche partes.
23. Missa V vocum Jacobi Vaets[2], welche dem Bürgermeiſter Othmann wegen eines erbaren Rates überantwortet.
24. Viatici partes duae.
25. Missale secundum Misnense.
26. Missa super non est bonum.
27. Motetum, cum mare.
28. Missa IV vocum Johann Winckleri[3] super Venit ergo Rex.
29. Missa Christiani Holandi in Regal[4].
30. Missae 6, 5, 4 vocum scriptae manu Zachariae Puschmanni[5].
31. Libri cantionum sacrarum sex. Clementis non Papae, quibus septimus, qui Crequilonis[6], est adjunctus IV vocum.
32. Thesaurus Musicus, 4, 5, 6, 7, 8 vocum[7].
33. Aliud opus Musicum Knoefelii, Heilandi, Anovarii (? Name ſchlecht leſerlich!), Gastritzii, Joachimia Bruck (ſo!) etc.[8] [In den Görlitzer Ratsrechnungen von 1583/4 ſteht unterm 20. Sept. 1583: „Johannem Knöffelium Muſicum verehrt mit 4 Sechziger Talern".]
34. Missae Scandelli [Ratsrechnungen 1576/7: „22. Dez. 1576 dem Churfürſtl. Sächſ. Cappelmeiſter (d. i. Scandelli) verehret 3 sch. 38 gr. 4 ₰".]
35. Missae IV, V, VI vocum Jacobi Handl.
36. Aliud Missale in folio.
37. Duae Missae VI vocum, Poetisci.
38. Missarum ejusdem libellus V.
39. Officia Festorum cum canticis Mariae omnium tonorum: Zachariae Richterii[9] collectanea.
40. Dialogi duo Leonhardi Camerer[10].
    Liber s. Missarum Sebastiani Poetisci[11].
41. Tomus primus operis Musici etc. Autore Jacobo Händl.
42. Secundus et tertius Tonus operis Musici Jacobi Händl,
43. Ein ander groß Pſalter zu Wittenberg gedruckt.
44. Quartus Tomus operis Musici Jacobi Händl.
45. Novae Melodiae, 8, 7, 6 und 5 vocum Joh. Knöffel (ſ. Nr. 33).
46. Cantionum Mariae omnium tonorum a diversis autoribus compositum et studio . . . (?) . . . atque opera Fridr. Lindneri in lucem editum[12].

---

[1] H. um die Mitte des 16. Jahrhs. Prediger in Freiburg i. Br., gelehrter Kontrapunktiſt, — ſ. Paul, Lexikon d. Tonkunſt.
[2] S. Riemann. [3] S. oben.
[4] S. Riemann, unter Hollander.
[5] Z. P. war 1569—73 Kantor in Görlitz, ſ. AfM VIII 3, S. 352.
[6] S. Riemann.
[7] Thes. mus. ſ. Riemann.
[8] Knöfel u. Joachim v. Burg ſ. Riemann; Gaſtritz, Organiſt in Amburg, ſ. Paul; Heiland, vielleicht = Holland, ſ. o. Nr. 29.
[9] Z. N. war 1567 Kantor in Görlitz, ſ. AfM VIII 3, S. 350/1.
[10] Fehlt bei Riemann und Paul.
[11] Desgl. [12] S. Riemann.

In bezug auf die Nr. 41, 42 und 44 ist folgendes zu bemerken: Teil I des Opus Musicum erschien 1586, Teil II und III 1587, Teil IV 1590. Auf die Übersendung der ersten 3 Teile beziehen sich die beiden Eintragungen in den Görlitzer Ratsrechnungen: „23. Januar 1587 Jacob Händel wegen der zugeschickten Partes verehret 6 Sechziger = 5 sch. 28 gr.[1] und: „18. September 1587 Jacob Händl Musicum wegen der zugeschickten Partes verehret 5 sch. 10 gr."[2] Für die erste Sendung dankte der Rat außerdem mit nachstehendem Schreiben vom 16. Januar 1586[3]: „An Jacob Händl Musicum. Unsere freundlichen und willigen Dienste zuvor. Ehrenwerter und Kunstreicher besonders günstiger und gutter Freund und Gönner! Euer unlengst an uns gethan schreiben haben wir samt den überschickten operi Musico entpfahen und solches von Euch zu Dank und Gefallen angenommen, Verehren Euch hierbey wiederumb mit Sechs fl. Thaler freundlich bittende, solche geringe Verehrung in erwegunge itziger gemeiner Stadt Zustands und grossen und vielfeltigen Ausgaben für lieb und willen anzunehmen Und sein Euch sonsten und in ander gelegenheit unsers vermögens zu dienen willig und gefliſſen".

Eine Ergänzung findet dieses Noteninventar durch einen losen Zettel, der in den Rechnungen der Peterskirche vom Jahre 1650/51 liegt[4]. Sein Text lautet: „Folgen andere Authores, so zu unterschiedenen mahlen vor besage Rechnungen gekauft und H. David Deckern[5] gleicher gestalt überantwortet worden:

1. Geistliche Kirchen Melodien über die von H. D. Luthero Selber und anderen vornehmen und gelehrten Leuten aufgesetzte Buß- und Trostreiche Gesänge und Psalmen, in vier Vocal und zwey Instrumental Stimmen, als Violinen und Cornetten übersetzet von Johan Crügern Gub. Lusato, Directore der Music in Berlin ad. D. N. Leiptzig bey Thimotheo Ritzschen. Ao. 1649.
2. Flamminii Presti Itali[6], Sacrae Cantiones, Motettae appellatae à 4 vocibus suavissimis breviter commodeque concinnatae et jam primum in Germania impressae. Francofurti, apud Wolffgangum Richterum, impensa Steiniana, Ao. 1610.
3. Die deutsche Passion, das ist die Historia des Leidens unsers Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten S. Johanne, in Figural-Gesang gebracht durch Joachimum von Bruck (so!), auff vieler fromen Christen begehren aufs neue zum Druck befördert, Erfurt in Verlegung Johan Birckners Buchhändelers. Im Jahre Christi 1650.
4. Corolla Musica Missarum, 37 Selectissimarum, 1, 2, 3, 4 et 5 vocibus cum Basso Continuo, E diversis et Excellentissimis Italiae ac Germaniae auctoribus singulari studio collecta et in graciam Musicorum nunc primum edita. Operum Musicorum Collectorum Volumen V. Studio ac Opera Johannis Donfridi Scholae Neccaro Rottenburgicae, nec non ad D. Martini ibidem Musices Praefecti. Augusti Tribocorum sumptibus Lazari Letzneri heredum. A. 1628[7].
5. Viridarium Musico Marianum Concentus Ecclesiasticos plus quam Ducentos in Dialogo. 2, 3 et 4 vocum, cum Basso Continuo, E diversis iisque Clarissimis et Musice laude Praestantissimis hujus aetalis authoribus pro omni genere et sorte Cantorum sunima diligentia collectos: in Festivita-

---

[1] Ratsrechnungen 1586/7. [2] Ratsrechnungen 1587/8.

[3] Briefbuch 1586–91, Bl. 28 b, Ratsarchiv.

[4] Evang. Gemeindeamt.

[5] Decker war 1649–80 Organist in Görlitz, s. AfM VI 3, S. 329.

[6] P. fehlt bei Riemann u. Paul, s. aber K. G. Fellerer, Ein Musikalien-Inventar des Fürstbischöfl. Hofes in Freising a. d. 17. Jahrh., AfM VI 4, S. 478. [Presti ist ein Schreibfehler; = Tresti. Schriftleitung.]

[7] Donfrid fehlt bei Riemann, s. Paul; vgl. auch Fellerer, AfM VI 4, S. 474. Inhaltsangabe des Promptuarium Musicum von Donfrid s. Riemann.

tibus Beatissimae Virginis, nec non per totius anni curriculum de eadem pie suaviterque concinendos exhibens: Flosculos id est Textibus e Cantic. Cantic. de promptis. Opera et studio Johannis Donfridi Scholae Neccaro-Rottenb. Musices Moderatoris. Augustae Tribocorum. 1627.

6. Promptuarii Musici Pars prima, Secunda et Tertia Concentus Ecclesiasticos, 2, 3 et 4 vocum cum Basso continuo et generali Organo applicato, e diversis iisque illustrissimis et Musica laude praestantissimis hujus aetatis authoribus, collectos exhibentis. Collectore Johanne Donfrido, Scholae Neccaro-Rottenburgensium Rectore. Augustae Trebocorum. Typis et sumptibus Pauli Ledertz. Bibliop. Ao. 1622.
7. Cantional oder Gesang Buch Augspurgischer Confession, in welchem H. D. Martini Lutheri und anderer fromer Christen, auch des Authoris eigene Lieder und Psalmen etc. Johan-Hermanno Schein, Grünhain., Directore der Music zu Leipzig. Zum andern Mahl gedruckt und mit 27 Gesängen vermehret. 1645. Leipzig.
8. Opera omnia Concertuum Ecclesiasticorum, 1, 2, 3 et 4 voc. Jam in unum Corpus convenienter collecta, Authore Ludovico Viadana, Italo hujus novae artis Musicae Inventore primo, Adjuncta insuper in Basso generali hujus novae inventionis. Instructione Latina, Italica et Germanica. Francofurti Apud Egonolphum Emmelium, Inpensis Nicolai Steinii. 1620.
9. Jacohi Finetti, Petri Lappi et Julii Belli[1] S. S. Meditationes Musicae, 1, 2, 3, 4, 5, 6 voc. una cum Symphoniis et Basso ad Organum. Francofurti Cura et impensa Nicolai Steinii. Ao. 1621.
10. Neotericum Opusculum Musices, partim una, binis, ternis, quaternisque vocibus, addita Instrumentali resolutione Continua. Authore Andrea Lemes[2] Moguntino Equestris Ordinis Teutonici in Valle Mariae Phonasco et Harmonista. Francofurti, Typis Wolfgangi Richteri, sumptibus Nicolai Steinii. Ao. 1614.

Auf diese Noten bezieht sich eine Eintragung in der Rechnung selbst vom 16. Juli 1651, in der die Preise für die einzelnen Stücke vermerkt sind; dabei findet sich zu Nr. 6 (Prompt. Mus. von Donfrid) die Angabe, daß diese Noten „von Straßburg bestellet" sind und für den Transport ein Fuhrlohn von 1 sch. 2 gr. gezahlt worden ist.

Sonst ist zu diesem alten Inventar und seiner Ergänzung zu bemerken, daß sich in Görlitz die Reformation in den beiden Jahrzehnten von 1525—45 durchgesetzt hatte. Es ist immerhin merkwürdig, daß 50 bzw. 100 Jahre später die katholische Kirchenmusik und der lateinische Gesang noch derartig in einer evangelischen Kirche das Feld behaupteten, wie uns die Verzeichnisse verraten. Unter den 46 Nummern des Katalogs von 1593 erscheinen acht deutsche Titel, unter den 10 Nummern der Ergänzung drei; alles übrige ist lateinisch. Die Werke der katholischen Komponisten überwiegen bei weitem. Daher ist es nicht verwunderlich, daß unter den 24 genannten Komponisten (die beiden Görlitzer Kantoren bleiben hier unberücksichtigt!) 10 auch in dem 1651 hergestellten Inventar des Fürstbischöflichen Hofes zu Freising vertreten sind[3]. Es sind dies: Josquin, Orlando, Hollander, Lindner, Presti, Donfrid, Lud. Viadana, Finetti, Lappi und Belli. Eigentümlich ist es, daß im Freisinger Katalog von unsern Namen Clemens non Papa, Ant. Scandelli und Jakob Handl fehlen; nicht minder verwundert es mich, daß im Görlitzer Verzeichnis die dort vertretenen Chr. Demantius und Melchior Frank — beide Oberlausitzer Landsleute — nicht vorhanden sind.

M. Gondolatsch (Görlitz).

---

[1] Finetti fehlt bei Riemann, nach Paul Kapellmeister in Ancona und Venedig; Lappi u. Belli s. Riemann (11. Aufl.).

[2] Lemes fehlt bei Riemann u. Paul. Das im Titel genannte Marienthal ist ein Kloster bei Hagenau i. E.

[3] Vgl. Anm. 6, S. 509.

Mitteilungen

– Prof. Dr. Wilibald Gurlitt (Freiburg i. Br.) hat den an ihn ergangenen Ruf als Ordinarius der Musikwissenschaft und als Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars und Akad. Instituts für Kirchenmusik an der Universität Breslau abgelehnt.

– Für die durch den Tod von Prof. Dr. Heinrich Rietsch freigewordene Lehrkanzel der Musikwissenschaft an der Deutschen Universität Prag ist Prof. Dr. Gustav Becking von der Universität Erlangen in Aussicht genommen.

– Den Privatdozenten an der Wiener Universität Dr. phil. et jur. Alfred Orel, Kustos und Leiter der Musiksammlung der Stadtbibliothek, und Dr. phil. Robert Haas, Staatsbibliothekar und Vorsteher der Musiksammlung an der Nationalbibliothek, ist der Titel eines außerordentlichen Professors verliehen worden.

– Dr. Gerhard Pietzsch (Freiburg i. Br.), ein Schüler von Prof. Dr. Wilibald Gurlitt, hat einen Ruf als Assistent (für Musikwissenschaft) an das Pädagogische Institut der Technischen Hochschule in Dresden erhalten und angenommen.

– In den Tagen vom 8. bis 10. Juni findet in Leipzig das Siebenzehnte Deutsche Bachfest statt. Es umfaßt eine Sonnabend-Motette in der Thomaskirche, an die sich die Übergabe der Bach-Gruft in der Johanniskirche anschließen soll; einen Kantaten-Abend und einen Sonntags-Festgottesdienst in der Thomaskirche, ein Orchesterkonzert im Gewandhaus, ein Orgelkonzert in der Nikolaikirche, zwei Kammermusikaufführungen und die Matthäuspassion; der Matthäuspassion ist auch der der Mitgliederversammlung folgende Vortrag von Dr. Oskar Beyer gewidmet. Mit dem Fest ist eine Sonderausstellung „Thomas-Kantoren" verbunden, die das Stadtgeschichtliche Museum im Alten Rathaus veranstaltet; das neueröffnete Musikwissenschaftliche Instrumenten-Museum der Universität Leipzig im Neuen Grassi-Museum wird während des Festes den Teilnehmern zugänglich sein.

– In den Tagen vom 31. Mai bis 2. Juni findet in Halle a. S. das Dritte Händelfest der Händel-Gesellschaft statt. Es umfaßt ein Chorkonzert („Allegro e pensieroso", Anthem: Psalm 68), ein Orchesterkonzert und Kammerkonzert, außerdem eine am Vorabend (30. Mai) stattfindende Aufführung des „Julius Caesar", ferner die Mitgliederversammlung und einen öffentlichen Festvortrag. Die Leitung liegt in den Händen von GMD Erich Band und Universitätsmusikdirektor Alfred Rahlwes.

– Der Bachverein Düsseldorf, der im Vorjahre die erste geschlossene Aufführung des „Musikalischen Opfers" von Joh. Seb. Bach in der Bearbeitung von Dr. Joseph Neyses veranstaltete, brachte am 12. Mai in Düsseldorf das Oratorium „David" von Francesco Conti zu Aufführung. Conti, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts als Kaiserlicher Hofkomponist in Wien wirkte, überragt im Oratorium die Zeitgenossen Fux und Caldara um ein Beträchtliches; er darf wohl neben Carissimi als der bedeutendste Vertreter des vorhändelschen Oratoriums gelten, dem auch Händel starke Anregungen verdankt. Einrichtung, Vortragsangaben und Realisierung des Basso continuo stammen von Dr. Neyses, der das Werk selbst dirigierte.

– Wie die Revue de musicologie mitteilt (XIII; Mai 1929), ist die Kantate „La mort d'Orphée" von Berlioz, für den Wettbewerb um den Rompreis von 1828 komponiert, im Autograph aufgefunden und von der Bibliothèque nationale in Paris erworben worden.

– Mons. Evaristo Pancaldi, Kapelldirektor am Dom zu Modena, hat jüngst den Taufakt von Orazio Vecchi entdeckt, wie Gino Roncaglia im Aprilheft der Rassegna musicale mitteilt. Danach ist Vecchi am 6. Dezember 1550 getauft worden, und zwar in der Pfarre von San Giovanni Evangelista in Modena.

– Die „English Folk Dance Society" hat die Veröffentlichung ihrer Zeitschrift, die nach dem Erscheinen zweier Nummern durch den Ausbruch des Krieges unterbrochen worden war,

wieder aufgenommen („The Journal of the English Folk Dance Society", 2nd Series, number 1).

– Herr Dr. Zuth ersucht um Aufnahme folgender Notiz: Eine Enzyklopädie der Laute und Gitarre. Zur Ergänzung und Überprüfung des bereits veröffentlichten Materials (Zuth, Handbuch der Laute und Gitarre, Wien 1928) wird die werktätige Anteilnahme aller interessierten Kreise erbeten: Fach-Komponisten, -Künstler, -Schriftsteller, die keine Fragebogen erhielten, ferner Lauten- und Gitarrenmacher senden knappe, doch erschöpfende Lebens- und Werkdaten. Verleger übermitteln automatisch Anzeigen oder Belege von Neuerscheinungen, Antiquariate ihre Kataloge. Von alten Drucken im Privatbesitz sind genaue Abschriften der Titel, von lautenartigen Instrumenten Kopien der Verfertiger-Zettel erwünscht. Jeder Hinweis auf Einschlägiges in Büchern, Zeitschriften, Zeitungen wird beachtet und nachgeprüft. — Schriftleitung: Wien V, Laurenzgasse 4, Tür 17.

– Bei dem Beitrag „Die Besetzung dreistimmiger Werke um das Jahr 1500" von Curt Sachs ist versehentlich die Bemerkung ausgeblieben, daß er ursprünglich für die Festschrift zum 50. Geburtstag Arnold Scherings bestimmt war.

Kataloge

Martin Breslauer & Leo Liepmannssohn, Berlin. Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn Dr. Werner Wolffheim II. Teil. 3.—8. Juni 1929. Textband u. Tafelband. 2491 Nrn. (Wir werden über das Ergebnis dieser bedeutsamen Auktion berichten. Der Katalog ist wieder von außerordentlichem wissenschaftlichen Wert.)

Erich Carlsohn, Leipzig. Antiquariats-Katalog Nr. 18. Lieder von Goethe und anderen Klassikern und Romantikern. 269 Nrn.

Karl Ernst Henrici, Berlin W 35. Versteigerung 152 (10. und 11. Mai 1929). Autographen. Literatur u. Wissenschaft, Musik u. Kunst. Aus verschiedenen Privatsammlungen. Nrn. 421—609 Musik und Theater. (Briefe von Johann und Michael Haydn, Beethoven; Musikmanuskripte von Mozart [Köchel Nr. 3, Allegro von 1762], eine Klaviersonate Dittersdorfs von 1799, Lieder von Zelter und Schubert, usw.)

Henning Oppermann vorm. **Rudolf Geering**, Basel. 274. Anzeiger neuester Erwerbungen. I. Musik: Nrn. 1—220b. (Darunter eine Reihe wertvoller älterer Theoretiker.)

Mai | Inhalt | 1929

Seite

Alfred Seiffert (Charlottenburg), Vom Wesen der Resonanz 449
Albert Wellek (Wien), Das Farbenhören im Lichte der vergleichenden Musikwissenschaft . 470
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 498
Bücherschau 499
Neuausgaben alter Musikwerke 506
Miszellen 507
Mitteilungen 511
Kataloge 512

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Neuntes/Zehntes Heft 11. Jahrgang Juni/Juli 1929

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Die byzantinischen Lektionszeichen

Von

Egon Wellesz, Wien

1.

In den byzantinischen Lesebüchern des 7.—13. Jahrhunderts finden sich eine Reihe von Zeichen, gewöhnlich mit roter Tinte eingetragen, deren Bedeutung für den lauten Vortrag schon frühzeitig von den Paläographen erkannt wurde. Bereits Montfaucon machte in seiner „Palaeographia Graeca" (Paris 1708) p. 234 II und 260 auf diese Zeichen aufmerksam, Wattenbach in seinen „Schrifttafeln zur Geschichte der griechischen Schrift" (Berlin 1876—77). Sabas in den „Specimina Palaeographica codicum graecorum et slavonicorum bibliothecae mosquensis synodalis saec. VI—XVII" (Moskau 1863) und Gardthausen in der ersten Auflage seiner „Griechischen Paläographie" (Leipzig 1879) beschäftigten sich in neuerer Zeit mit ihnen und stellten deren prinzipielle Funktion fest. Aber erst J. Tzetzes hat diese Zeichen in seinen beiden Abhandlungen „Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche" (München 1874) und „Ἡ ἐπινόησις τῆς παρασημαντικῆς τῶν κατὰ τὸν μεσαιῶνα λειτουργικῶν καὶ ὑμνολογικῶν χειρογράφων τῶν ἀνατολικῶν ἐκκλησιῶν" Πάρνασσος (1885, p. 413—493) einer eingehenden Untersuchung unterzogen und für den durch diese Zeichen geregelten Vortrag aus den Lesebüchern der byzantinischen Kirche die Bezeichnung „ekphonetisch" eingeführt, „da Psalmen und Gebete mit lauter Stimme (ἐκφώνως) gelesen wurden"[1].

Von Tzetzes hat J. Thibaut diese Bezeichnung übernommen und zum Ausgangspunkt einer Reihe umfangreicher Untersuchungen gemacht, welche sich mit den ekphonetischen Zeichen und ihrem Vortrag beschäftigen; es sind hier vor allem zu nennen: „Etude de Musique byzantine. Le chant ekphonétique" in der Byzan-

[1] „Ὅπερ πρὸς διάκρισιν ὀνομάζομεν ἐκφωνητικόν, ἐκφώνως δὲ ἀναγινώσκοντο καὶ ψαλμοὶ καὶ εὐχαί". Ἡ ἐπινόησις, Sonderdruck, S. 29.

tinischen Zeitschrift, Bd. VIII (1899), S. 122—147; ferner, aus dieser Studie hervorgegangen, „Origine Byzantine de la Notation Neumatique de l'Eglise Latine" (Paris 1907)[1] und die großangelegte paläographische Publikation „Monuments de la Notation Ekphonétique et Hagiopolite de l'Eglise Grecque" (Leningrad 1913). Leider berücksichtigt Thibaut die Forschungen von O. Fleischer in dessen „Neumenstudien" I (Leipzig 1895) nur ungenügend und übergeht in seinen beiden umfangreichen Darstellungen die Arbeiten von F. Prätorius „Über die Herkunft der hebräischen Akzente" (Berlin 1901) und „Die Übernahme der früh-mittelgriechischen Neumen durch die Juden" (Berlin 1902)[2], welche an praktischen Resultaten die Arbeiten von Thibaut übertreffen.

Thibaut geht von einem vergleichend-notationskundlichen Gesichtspunkt aus, aber die in „Origine Byzantine" entwickelte These, daß die lateinischen Neumen wie die aller frühen christlichen Bekenntnisse indirekt ihren Ursprung in der byzantinischen ekphonetischen Semeiographie hätten[3], stellt eine Verengung der von O. Fleischer vertretenen Erkenntnisse dar[4], ja sogar der viel früher von Kardinal Pitra ausgesprochenen Vermutungen des orientalischen Ursprungs[5].

Doch sei davon nicht weiter die Rede, da ich mich mit dieser Frage bereits an anderer Stelle ausführlich auseinandergesetzt habe; hier möchte ich von dem Problem der byzantinischen Lektionszeichen an sich sprechen und die Frage erörtern, woher es kommt, daß wir trotz der umfangreichen Arbeiten von Thibaut bisher so wenig Einsicht in die Bedeutung dieser Zeichen gewonnen haben. Statt langer theoretischer Erörterungen möchte ich meine Meinung an einem praktischen Beispiel erläutern, das ich der Arbeit von Thibaut „Le chant ekphonétique", Byzantinische Zeitschrift, Bd. VIII, S. 122—147 mit beigefügten vier Photographien aus Kodizes mit ekphonetischen Zeichen entnehme. Ich wähle Tafel III, enthaltend fol. 34^r des Kodex 649 aus der Bibliothek des Heiligen Grabesklosters im Fanarviertel von Konstantinopel.

---

[1] Gleichzeitig mit dieser Arbeit erschien auch der „Catalogue des Manuscrits de Musique Byzantine" der Pariser Nationalbibliothek und anderer französischer Bibliotheken von A. Gastoué (Paris 1907) mit einem Kapitel über die „Notation ekphonétique", S. 4—12.

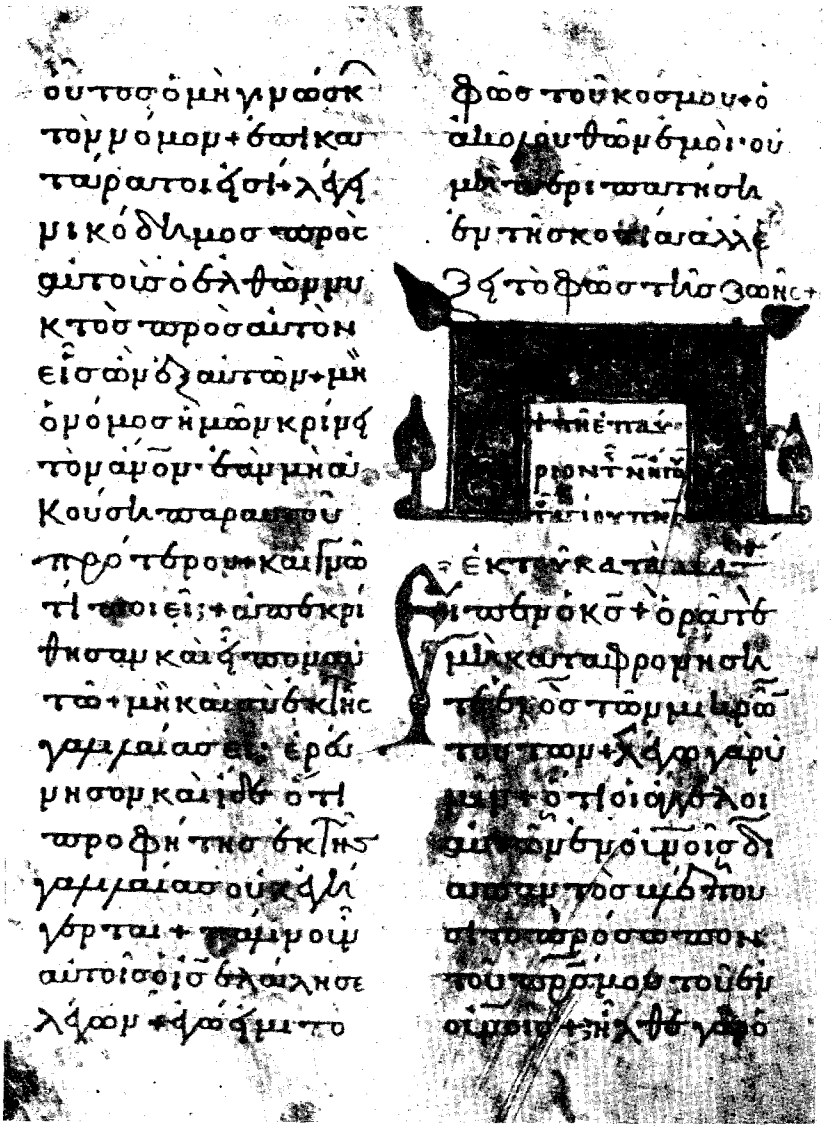
[2] Eine übersichtliche Darstellung der Forschungen auf diesem Gebiet findet man bei P. Wagner, „Neumenkunde"^{2}, S. 21—31 (Leipzig 1912) und bei J. Wolf, Handbuch der Notationskunde, S. 61 ff. (Leipzig 1913).

[3] J. Thibaut, Origine byzantine, S. 16.

[4] O. Fleischer, Neumenstudien I, S. 33.

[5] J. Pitra, Hymnographie de l'église grecque, S. 33—34 (Rom 1867). — Ich glaube nachträglich dann durch die in dieser Zeitschrift, Bd. I (1919), S. 505 veröffentlichte Studie über „Die Lektionszeichen in den soghdischen Texten" der Theorie vom orientalischen Ursprung der Lektionszeichen eine weitere Stütze gegeben zu haben, was dann in „Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik" (Münster 1917), S. 17—39 von mir näher ausgeführt wurde. Neuerdings hat auch Carsten Hoëg in einer kleinen Studie „La Théorie de la Musique Byzantine" in der Revue des Etudes Grecques T. XXXV (1922), S. 321—334 die Frage der Herkunft der byzantinischen Musik wieder aufgerollt und auf die Bedeutung hingewiesen, welche neben hebräischen Elementen die gnostische Musik auf die Entwicklung der frühchristlichen Musik gehabt habe. Dies ist ein zweifellos richtiger Gedanke, der nur einer ungleich breiteren Ausführung und Stützung bedarf, als es hier geschehen ist. Es scheint mir, daß die Unterscheidung von σῶμα und πνεῦμα in der runden Notation auf einen gnostisch-häretischen Einschlag (von dem übrigens Pitra in der oben genannten „Hymnographie" bereits spricht) zurückzuführen ist, aber auch die Entstehung und Form der großen Hypostasen; denn ein Gedicht des Patriarchen Germanos, dessen Abschrift ich genommen habe, und ein Traktat von Michael Blemides über die Notenzeichen, verfaßt in der beliebten Form von Frage und Antwort, deuten darauf hin. Ich hoffe, darauf noch zurückkommen zu können.

Thibaut beschreibt die Handschrift Byz. Zeitschr. S. 125, Anm. 1 als „belle cursive du Xe siècle“ und setzt unter die Photographie (Taf. III) die Bemerkung: „Dans cette photographie la seconde colonne du texte porte seule les signes ekphonétiques; la première est un commentaire de l'evangile qui précède dans le manuscrit“.



Betrachtet man nun das Blatt genauer, so könnte man auf den ersten Blick vielleicht dazu verleitet sein, eine so frühe Datierung anzunehmen, wüßte man nicht, daß die liturgischen Bücher durchgehends archaisierend geschrieben sind. Es war ein zwiefacher Grund dafür vorhanden: diese Lektionsbücher waren die Hauptbücher der Gemeinde und mußten daher schön, das heißt altertümlich aussehen. Ferner waren

die Großbuchſtaben der alten Schrift, ſowie die mit Großbuchſtaben untermiſchten Minuskeln im Dunkel der Kirche beim Gottesdienſt früh oder ſpät am Tage und in der Nacht beſſer lesbar als die verſchlungenen Charaktere der ſpäten Schrift[1]; eine Curſive wäre glatt unlesbar.

So wird man dieſen mit den Buchſtabenformen der mittleren Minuskel geſchriebenen Codex — man betrachte das πρότερον und γνῶ in der 11. Zeile der linken Kolonne, das τῆς in der 17. Zeile der linken Kolonne uſw. — kaum noch dem 12. Jahrhundert, ſondern wohl am richtigſten dem Beginn des 13. Jahrhunderts zuſchreiben. Dieſer Geſichtspunkt, gewonnen aus den Formen der Buchſtaben, wird noch verſtärkt durch den ungefügen Kopfrahmen in der üblichen Πförmigen Geſtalt[2]. Dieſe Kopfrahmen finden ſich gewöhnlich vor dem Beginn der Leſungen aus einem neuen Evangelium und dienen dem Zweck der raſcheren Orientierung innerhalb der Handſchrift, an deren weniger ſtarken Texteinſchnitten — im Menologion hauptſächlich — einfache Kopfleiſten ſtehen. Vergleicht man nun dieſen Kopfrahmen mit ſolchen in Handſchriften des 10. und 11. Jahrhunderts, ſo findet man, daß dieſer alle Feinheit verloren hat und daß die Ornamente gewiſſermaßen plump und unedel ſind. Auch der Initialbuchſtabe zeigt die typiſchen Auskröpfungen und Verdickungen ohne jede Feinheit.

Dies alles ſind Kriterien, die bei der Datierung einer griechiſchen liturgiſchen Handſchrift zu berückſichtigen ſind, und von denen Thibaut keine Notiz genommen hat. Schwerer aber wiegt das bereits von C. R. Gregory[3] gerügte Verſehen, in dem Text der linken und der halben rechten Kolonne einen Evangelien-Kommentar zu ſehen. Es iſt geradezu unverſtändlich, wie einem Theologen von der Bedeutung Thibauts der Fehler unterlaufen konnte, den hier folgenden Abſchnitt aus dem Johannes-Evangelium, beginnend mit 7, 49 zu verkennen!

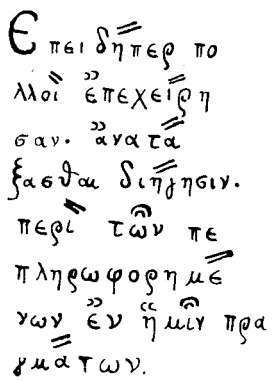
[ἀλλὰ ὁ ὄχλος]
7, 49 1 οὗτος ὁ μὴ γινώσκ[ων]
2 τὸν νόμον + ἐπικα
50 3 τάρατοι εἰσί + λέγει
4 Νικόδημος πρὸς
5 αὐτοὺς ὁ ἐλθὼν νυ
6 κτὸς πρὸς αὐτὸν \\
51 7 εἷς ὢν ἐξ αὐτῶν + μη
8 ὁ νόμος ἡμῶν κρίνει
9 τὸν ἄν[θρωπ]ον · ἐὰν μὴ α
10 κούσῃ παρ αὐτοῦ
11 πρότερον + καὶ γνῶ
52 12 τί ποιεῖ; + ἀπεκρί
13 θησαν καὶ εἶπον αὐ
\\
14 τῷ + μη καὶ σὺ ἐκ τῆς

[1] C. F. Gregory, Textkritik des Neuen Teſtaments I, S. 327 f.
[2] H. Gerſtinger, Die griechiſche Buchmalerei, S. 35, Wien (1926).
[3] Gregory, Textkritik des Neuen Teſtaments III, S. 1218 (Leipzig 1909).

	15 Γαλιλαίας εἶ: ἐρεύ	φῶς τοῦ κόσμου + ὁ	22
	16 νησαν καὶ ἴδε ὅτι	ἀκολουθῶν ἐμοὶ· οὐ	23
	17 προφήτης ἐκ τῆς	μὴ περιπατήση	24
	18 Γαλιλαίας οὐκ ἐγή	ἐν τῇ σκοτία ἀλλ'ἕ	25
8, 12	19 γερται + Πάλιν οὖν	ξει τὸ φῶς τῆ ζωῆς +	26
	20 αὐτοῖς ὁ Ἰ[ησοῦ]ς ἐλάλησε		
	21 λέγων + ἐγώ εἰμι τὸ		

Abweichungen von E. Nestle, Novum Testamentum Graece [17] (Stuttgart 1923). Z. 2 ἐπάρατοί εἰσιν. — Z. 5 αὐτούς, — Z. 5 νυκτὸς fehlt bei N. — Z. 10 πρῶτον παρ' αὐτοῦ. — Z. 11 fehlt πρότερον, — Z. 15 ἐραύνησαν. — Z. 18 ἐγείρεται. — Z. 23 ἀκυλουθῶν μοι. — Z. 24 περιπατήσῃ ἐν τῇ σκοτίᾳ.

Offenbar wurde Thibaut dadurch vom Text abgelenkt, daß in ihm die Zeichen für die laute Lesung, die ekphonetischen Zeichen, fehlen, und er deshalb, ohne von dem Inhalt Kenntnis zu nehmen, diesen als Kommentar bezeichnete. Was den Schreiber veranlaßt hat, diesen Abschnitt ohne Lektionszeichen zu belassen, kann hier natürlich nicht herausgefunden werden; es wäre dazu eine Durchsicht der ganzen Handschrift nötig. An zwei Stellen finden sich übrigens Andeutungen einer Zeichensetzung für die Lesung; in Zeile 7 und 14 wird das drohend-fragende μὴ durch eine doppelte Bareia hervorgehoben[1]; wir werden dieses zusammengesetzte Zeichen im Laufe der weiteren Betrachtungen wiederfinden. Es sei nur auf ein ähnliches, aber reicher bezeichnetes Beispiel verwiesen, das H. Omont in „Fac-Similés Manuscrits Grecs datées de la Bibliotheque Nationale du IX au XIV. s." (Paris 1891) auf pl. XLVIII veröffentlicht; es ist der Beginn des Lukas-Evangeliums aus Ms. gr. 83, fol. 134 aus dem Jahre 1167[2]. Hier handelt es sich aber wohl nur um ein deutliches Hervorheben der Akzente durch die Verdoppelung, ohne daß diesen Verdoppelungen die gleiche Bedeutung zukäme, wie in jenen Abschnitten in jenen Fällen, wo die ausgebildete ekphonetische Zeichensetzung in Anwendung tritt.



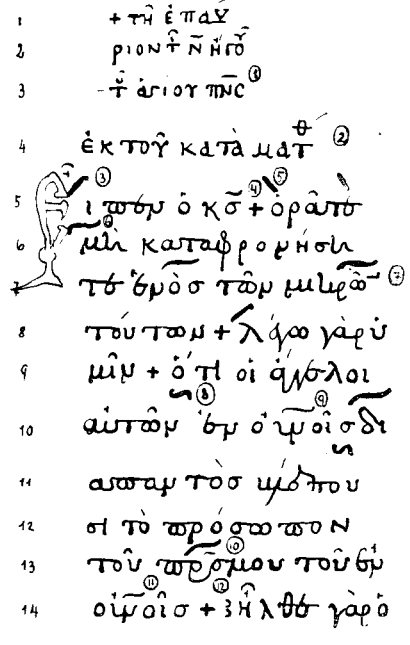
Wenden wir uns nun der zweiten Hälfte der rechten Kolonne der Photographie zu, die ich auf S. 518 in verdeutlichender Abschrift wiedergebe, indem ich besonders die ekphonetischen Zeichen, die in den Manuskripten fast durchweg mit roter Tinte — auf den ersten Seiten manchmal auch mit Gold eingetragen sind, verstärke, um sie von den gewöhnlichen Akzenten abzuheben.

Thibaut beschränkt sich darauf, diesen Abschnitt zu reproduzieren, ohne ein Wort über die Provenienz der Stelle oder über die Lektionszeichen beizufügen, sondern bringt

[1] Man findet solche doppelte und dreifache Akzentsetzung in koptischen Handschriften. v. Crum, Catalogue of the Coptic Manuscripts. John Rylands Library (Manchester 1909), p. 10, Mss. 25, 27, 29, pl. 2. No 28.

[2] Betreffs der Breite und Zahl der Kolumnen, der Buchstabenzahl der einzelnen στίχοι, der Einteilung in Raumzeilen, des praktischen Zweckes der Stichometrie verweise ich auf Birt, Das antike Buchwesen (Berlin 1882), S. 206 ff. und Gardthausen, Geschichte der Paläographie II [2] (1913), S. 70 ff.

nur auf Tafel I und IV photographische Wiedergaben der gleichen Stelle aus zwei anderen Handschriften und bemerkt bei der letzteren: „on remarquera que les photographies N° 1, 3 et 4 sont du même evangile. Nous avons à dessein choisi le même texte afin de faciliter les comparaisons. Des différences notables ne se présentent qu'entre les n°s 3—4 et le n° 1 dans laquel la synemba fait défaut".



Betrachtet man nun die erste obere Hälfte der linken Kolonne von Tafel IV, so findet man, daß sie eben jenen Abschnitt aus Joh. 8, 12, allerdings mit ekphonetischen Zeichen versehen, enthält, den Thibaut auf Tafel III als Kommentar bezeichnet hat. Es läßt sich kaum erklären, wie Thibaut verkennen oder übersehen konnte, daß Tafel III und IV den Schluß der Johannisperikopen und den Anfang der Matthäusperikopen enthalten, demnach eine der markantesten Stellen der Evangelien-Lesebücher! Es darf ihn auch nicht gestört haben, daß die Perikope von der Ehebrecherin[1] Joh. 7, 53—8, 11 fehlt, denn sie fehlt sogar in einer großen Zahl der Tetraevangelien und fast allgemein in den Evangelien-Lesebüchern an dieser Stelle[2]; die Lesung geht von Joh. 7, 52 unmittelbar auf Joh. 8, 12 über und schließt damit am Pfingstsonntag den Kreis der am Ostersonntag beginnenden Johannesleſungen. Am Pfingstmontag beginnen dann mit Matth. 18, 10—20 die Lesungen aus dem Matthäusevangelium. Wenn demnach auf Tafel III und IV die betreffenden Abschnitte aus Joh. und Matth. nebeneinanderstehen, so ist, wie aus dem Gesagten hervorgeht, diese Folge keine willkürliche, sondern im Synaxarion, dem Lektionsbuch für die beweglichen Feste des Jahres vorgeschrieben und stets wiederkehrend.

Diese Beispiele wären hinreichend, um die Flüchtigkeit zu kennzeichnen, mit der Thibaut vorgegangen ist; sie ist umso erstaunlicher, als diese Arbeit im Orient selbst, in Konstantinopel und Adrianopel entstanden ist, wo dem Forscher in ganz anderer Weise wie im Westen die liturgischen Hilfsmittel zur Verfügung stehen.

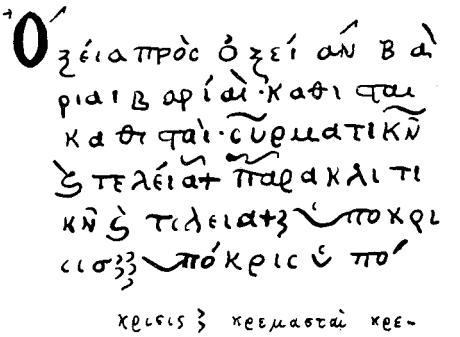
Bedenklicher aber ist es, daß Thibaut bei der Behandlung seines eigentlichen Themas, der Paläographie der ekphonetischen Zeichen und ihrer Interpretation eine Reihe schwerer Fehler unterlaufen sind. Er macht zur Grundlage seiner Arbeit eine Tabelle der ekphonetischen Lesezeichen und ihrer Benennuung, welche sich in dem Kodex 38 des Leimonklosters auf Lesbos findet. Thibaut bringt diese hochwichtige Tabelle[3] auf Grund einer Lithographie, welche Papadopulos-Kerameus in Μαυρο-

[1] Vgl. H. v. Soden, Die Schriften des Neuen Testaments I, „Die Textgeschichte der Perikope von der Ehebrecherin", S. 486—524 (Berlin 1902).

[2] C. R. Gregory, Textkritik des Neuen Testaments I, S. 347 (Leipzig 1900).

[3] Etude de musique byzantine. Byzant. Zeitschr., Bd. VIII, S. 126.

κορδάτειος Βιβλιοθήκη (1884) als Beilage zu der Beschreibung des Kodex auf S. 50 veröffentlicht hat. Sind schon bei dieser ersten Umschrift des Originals — das nur zur Hälfte in Nachzeichnung, zur anderen in neugriechischer Schrift wiedergegeben ist — einige Fehler unterlaufen[1], so vermehrten sich diese beträchtlich bei der zweiten Reproduzierung und weiter bei der dritten, welche Thibaut in „Origine Byzantine de la Notation Neumatique“ (1907) vorgenommen hat und die hier veröffentlicht sei, wie sie dort auf S. 20 zu finden ist.

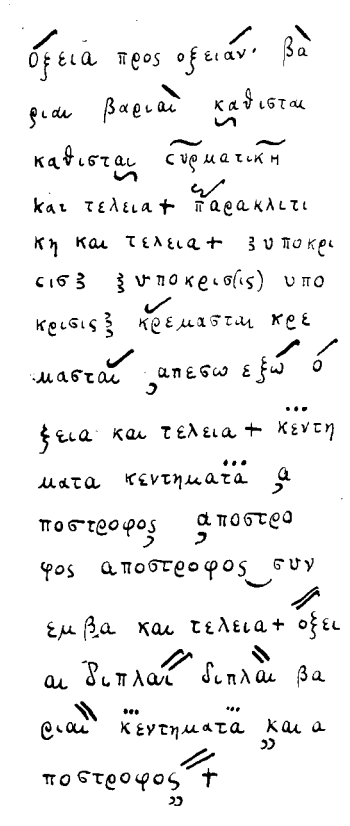


Der Vergleich mit der Tabelle bei Papadopulos-Kerameus zeigt folgende Fehler: Zeile 2 ist das Zeichen der Kathiste unter καθισταὶ weggefallen. Die Zeichen vor und nach ὑπόκρισις versteht Thibaut nicht. Er faßt in der letzten Zeile der Umzeichnung die zwei übereinandergesetzten Apostrophe nach —σις und die drei Apostrophe vor ὑπόκρισ(ις) als ein zusammengesetztes Zeichen auf und konstruiert so eine Hypokrisis ek pente, die es nicht gibt. In der folgenden Zeile, der ersten des Druckes, setzt er nach —κρισις zwei Haken (Apostrophe) statt drei übereinander; dadurch wird die ganze Stelle über die Hypokrisis sinnlos. Über κρεμασταὶ fehlt das Zeichen der Kremastē, welches dem Podatus der lateinischen Neumen genau entspricht ⸝. Dafür aber stehen in der zweiten Druckzeile über —μασταὶ zwei Haken, während wieder nur ein Zeichen, die Wiederholung der Kremastē, hingehört. Wie ist dies zu erklären? Das zweite Zeichen ist nichts anderes als der verlängerte Apostrophos, welcher nach dem Worte (ὑπό)κρισις als dritter Haken (Apostrophos) in der oberen Zeile fehlte. Der gleiche Fehler ereignete sich sogleich beim nächsten Wort ἀπέσω. Dieses hat kein Zeichen, weil wiederum der darunterstehende Apostroph irrigerweise als übergesetztes Zeichen des καὶ (in Zeile 3) aufgefaßt wurde. Die Verbindung ἀπέσω ἐξω, die sich in den Evangelien ständig wiederholt, ist die Kombination des Apostrophos und der Oxeia, das heißt der Übergang vom Tief- zum Hochton. Über κεντή(ματα) Zeile 3 sollen nicht Haken, sondern drei starke Punkte, stehen; ebenso Zeile 4. Unter dem ἀ (Zeile 4) sollte der Apostroph stehen; dieser Fehler geht aber zu Lasten von Papadopulos-Kerameus, der das Zeichen falsch las und als (Oxeia) über das ο von ἀποστρο— der unteren Zeile setzte. Bei ἀπόστροφος in der 6. Druckzeile fehlt meiner Meinung

[1] Eine Photographie der betreffenden Seite konnte ich bisher trotz der freundlichen Intervention des Herrn Konteradmirals Sotirios E. Yannopoulos und der griechischen Gesandtschaft in Wien nicht erlangen.

nach ebenfalls das Zeichen; doch kann ich dies ohne Einsicht in das Original nicht korrigieren. Zeile 8 muß es selbstverständlich, wie bereits P. Wagner bemerkt hat[1], διπλαὶ heißen. Zeile 9 stehen über κεντήματα zweimal 3 Punkte, und nicht drei und zwei. In der letzten Zeile stehen deutlich nach (ἀ)πόστροφοι: unter οι zwei Apostrophe, darüber aber die Doppeloxeia und hernach die Teleia.

Nach eingehendem Studium der mit ekphonetischen Lesezeichen versehenen Handschriften erkennt man, daß die Tabelle des Leimonklosters auf Lesbos ein ebenso verläßlicher Schlüssel für diese Zeichen ist, wie die Papadike für die spätbyzantinische Notation. Sie gibt nicht nur die Zeichen selbst, ihre Benennung und die gebräuchlichsten Kombinationen wieder, sondern versinnbildlicht sogar die Anlage und den Abschluß der Perikopen.



All dies aber hat Thibaut weder erkannt noch die Zeichen in paläographisch einwandfreier Weise übermittelt, so daß die auf Grund seiner wiederholten und ausführlichen Arbeiten übernommenen referierenden Darstellungen und Tabellen bei P. Wagner, „Neumenkunde“ [2], S. 24—26; J. Wolf, „Handbuch der Notationskunde“, I, S. 63 und in meiner „Byzantinischen Musik“, S. 41 einer entsprechenden Korrektur bedürfen. Die Tabelle hat in sinngemäßer Umschrift die nebenstehende Anordnung und Verteilung der Zeichen.

Vergleicht man diese Tabelle mit der Zeichenliste von Thibaut auf S. 21, so erkennt man, daß es keine κρεμαστή ἀπέσω und κρεμαστή ἐπέξω gibt, sondern einfach nur eine Kremastē, welche die Form des Podatus hat und daneben ein Zeichen Apeso-exo, welches die Kombination eines Apostrophos (zu Beginn) und einer Oxeia (am Ende) darstellt. Es gibt auch keine Kremastai apeso exo, weder dem Namen, noch dem Zeichen nach. Die Kentemata haben nicht die Häkchenform, sondern sind Punkte. Es gibt keine Hypokrisis ek pente, sondern nur die Hypokrisis, welche sich aus zwei oder drei kleinen Halbkreisen zusammensetzt; ebensowenig Teleiai in der abgebildeten Weise.

Demnach wäre folgende Liste (S. 521) der ekphonetischen Zeichen aus der Tabelle abzuleiten.

Dies muß genügen, und wir wollen uns dem Anfang der auf Tafel III reproduzierten Perikope von Matth. 18, 10 zuwenden, um sie genauer zu betrachten; die im Kreis beigefügten Ziffern auf meiner Umschrift kennzeichnen die Hauptstellen, welche zu untersuchen sind.

---

[1] P. Wagner, Neumenkunde II [2], S. 24, Anm.

Ekphonetische Zeichen:

einfache		zusammengesetzte	
ˊ	Oxeia	ˊˊ	Oxeiai
~	Syrmatikē	⸗	Bareiai
ˋ	Bareia	··	Dyo Kentemata
ˎ	Kathistē	···	Tria Kentemata
ˊ	Kremastē	ˊˊ	apeso exo
ˌ	Apostrophos	ˌˌ	Apostrophoi
◡	Synemba	ʒ	Hypokrisis ek dyo
ˏ	Paraklitikē	ʒʒ	Hypokrisis ek trion
+	Teleia		

2.

In der byzantinischen Kirche traten bereits in früher Zeit an die Stelle der fortlaufenden Texte der vier Evangelien, der Apostelgeschichte und der Briefe Lesebücher[1], welche die für den öffentlichen Vortrag beim Gottesdienst bestimmten Abschnitte enthielten; dazu kamen noch solche, welche Abschnitte aus den Schriften des alten Testamentes enthielten. Diese Lesestücke wurden ἀναγνώσεις, ἀναγνώσματα = lectiones genannt, oder auch, mit einer früheren, äußerlichen Bezeichnung περικοπαί, τμήματα = segmenta. Zum Unterschied von der Vier-Evangelien-Handschrift, welche die Texte der vier Evangelien in fortlaufender Folge enthält und „Tetraevangelion" (τετραευαγγέλιον) genannt wird, bezeichnet man mit „Evangelion" (εὐαγγέλιον) eine Handschrift, welche nur Lesestücke aus den Evangelien enthält; die Bezeichnung „Evangeliar" oder „Evangeliarium" und „Evangelistarium" oder „Lectionarium" die man vielfach in den Handschriftenkatalogen findet, ist unrichtig und soll vermieden werden, um bei den für den Westen schwer zu erfassenden Gebräuchen der byzantinischen Liturgie nicht unnötigerweise Schwierigkeiten und Unklarheiten zuschaffen[2]. Als „Praxapostolos" (πραξαπόστολος) bezeichnet man gewöhnlich jene Bücher, die fortlaufend die Apostelgeschichte enthalten; als „Apostolos" die Abschnitte daraus.

Evangelion und Apostolos enthalten je zwei Teile: das bewegliche Kirchenjahr beginnend mit dem Ostersonntag und das unbewegliche (ἀκίνητον), beginnend mit dem 1. September.

Der erste Teil wird Synaxarion (συναξάριον oder συναξάριν) genannt, der zweite Menologion (μηνολόγιον). Die Überschrift eines Synaxars nach der Handschrift eines Athoskodex wäre:

Συναξάριον παραδηλοῦν ἐνὶ ἑκάστῃ ἡμέρᾳ ἀπόστολον καὶ εὐαγγελιον: ἀρχό-

[1] Der Zahl nach am häufigsten finden sich Lesebücher aus den Evangelien, seltener solche aus der Apostelgeschichte und den Briefen; in geringer Zahl Lesebücher aus den Schriften des Alten Testaments.

[2] Vgl. C. R. Gregory, Textkritik des N. T. I., S. 335. Dagegen Brightman, Eastern and Western I., 1896 mit einer gewissen Unklarheit im Glossary of Technical Terms; auch H. v. Soden und Nestle-Dobschütz, Einführung in das Gr. N. T.⁴, Göttingen 1923. Ich schließe mich Gregory an, der mit größter Klarheit die verschiedenen Arten der liturgischen Lesebücher auseinanderhält.

μενον ἀπὸ τὸ πάσχα· καὶ τελειούμενον ἐν τῷ μενολογίῳ; die eines Menologions[1]: Μηνολόγιον σὺν θεῷ τῶν εὐαγγελίων ἑορταστικῶν τοῦ ἐνιαυτοῦ ὅλου. Doch ſtehen dieſe Überſchriften nicht feſt und laſſen mehrere Varianten zu.

Das Evangelion beginnt mit den Perikopen aus dem Johannes, welche ſieben Wochen, vom Oſterſonntag bis zum Pfingſtſonntag einſchließlich geleſen werden; am Pfingſtmontag wird dann mit den Leſungen aus dem Matthäus begonnen, welche bis zum Neuen Jahr, dem 1. September, reichen.

Die Überſchrift für die Pfingſtmontagperikope gibt entweder an, daß es ſich um den zweiten Tag (Montag) der erſten Woche der Matthäusleſungen handelt: τῇ β′ τῆς α′ ἑβδομάδος oder um den zweiten Tag des Feſtes: τῇ ἐπαύριον τῆς πεντηκοστῆς, welches auch das Feſt des heiligen Geiſtes iſt: τῇ β′ τοῦ ἁγίου πν(ευματο)ς. In vorliegendem Fall iſt die Überſchrift, Zeile 13 (1) τῇ ἐπαύριον τ(ῆς) N̄ ἡγου(ν) τοῦ ἁγίου π(νεύματο)ς.

Das Zeichen über τ in der zweiten Zeile iſt die ſtändige Abkürzung für ῆς, N iſt das Zahlzeichen für 50 = πεντεκοστῆς; die Schreibung des υ über ο iſt aus Raumerſparnis beliebt, ebenſo die Erſetzung des Schluß-ν durch einen tachygraphiſchen Strich. Gleicherweiſe iſt in Zeile 3 die Setzung des υ mit Circumflex die ſtändige Kürzung für (τ)οῦ. Dagegen iſt die Kontraktion ΠN̄C = πνεύματος keine Kürzung aus Raumerſparnis, ſondern die allgemein übliche Vermeidung des Ausſchreibens der Nomina Sacra[2], hervorgegangen aus jüdiſch-helleniſtiſchem Brauch, wie auch bei Θ̄C θεός, K̄C = κύριος, Y̅C = υἱός, I̅C = Ιησοῦς, Οὐ[ρα]νός, π[ατ]ήρ; in vorſtehendem Beiſpiel vergleiche man (4), (9), (10) und (11).

Die zweite Überſchrift (2) gibt das Evangelium an, dem die Perikope entnommen iſt, was notwendig iſt, da während der Zeit der Matthäusleſungen auch Abſchnitte aus dem Markusevangelium von der 12. Woche an zur Verleſung kommen. Die hier ſtehende ἐκ τοῦ κατὰ Ματθ[αῖον] iſt gleichſam eine Reminiscenz des Schreibers an die kirchlichen Vorleſungen mit der ſtereotypen Einleitung: ἐκ τοῦ κατὰ ... (εὐαγγελίου) ἀναγνῶσμα[3].

Mit Zeile 5 beginnt der Text von Matth. 18, 10:

Εἶπεν ὁ κ[ύριο]ς· Ὁρᾶτε μὴ καταφρονήσετε ἑνὸς τῶν μικρῶν τούτων· λέγω γὰρ ὑμῖν ὅτι οἱ ἄγγελοι αὐτῶν ἐν οὐ[ρα]νοῖς διὰ παντὸς βλέπουσι τὸ πρόσωπον τοῦ π[ατ]ρ[ό]ς μου τοῦ ἐν οὐ[ρα]νοῖς. Ἦλθεν γὰρ ὁ [υἱὸ]ς τοῦ ἀνθρώπου σῶσαι τὸ ἀπολωλός.]

Der einleitende Satz Εἶπεν ὁ κύριος gehört zu den ſtändigen Formeln, mit denen die Perikopen eingeleitet werden; andere ſtets wiederkehrende Formeln ſind Ἐν τῷ καιρῷ ἐκείνῳ und Ἐν ταῖς ἡμεραις ἐκείναις; dieſe Formeln ſind notwendig, um dem Hörer größere Klarheit über den Inhalt der oft aus weiterem Zuſammenhang gelöſten Leſeſtücke zu geben; dazu gehören dann noch kleine Veränderung im Text ſelbſt, wie etwa Mk. 16, 1 anſtelle von αὐτὸν die deutliche Setzung von τὸν Ἰησοῦν.

Manchmal erfordert aber auch die Umwandlung des Evangelientextes zum Lektionsſtück ſtarke Veränderungen z. B. Joh. 5, 16:

---

[1] Vgl. St. A. Morcelli, Kalendarium ecclesiae Constantinopolitanae ..., Rom 1788.
[2] L. Traube, Nomina Sacra 1907.
[3] H. v. Soden, Die Schriften d. N. T. I, S. 295.

καὶ διὰ τοῦτο ἐδίωκον οἱ Ἰουδαῖοι τὸν Ἰησοῦν, ὅτι ταῦτα ἐποίει ἐν σαββάτῳ. ὁ δὲ απεκρίνατο αὐτοῖς· ὁ πατήρ μου κτλ.

wird zum Anfang einer Perikope für den Mittwoch der Woche nach Ostern (τῇ δ'. τ. β' ἑβδ.) folgendermaßen umgewandelt:

εἶπεν ὁ κύριος πρὸς ἐληλυθότας πρὸς αὐτὸν Ἰουδαίους· ὁ πατηρ μου ...

Anstelle von Joh. 5, 1

μετὰ ταῦτα ἦν ἑορτὴ τῶν Ἰουδαίων, καὶ ανέβη Ἰησοῦς εἰς Ἱεροσόλυμα

heißt es in der Perikope für den dritten (in manchen Handschriften für den vierten) Sonntag nach Ostern kurz:

Τῷ καιρῷ ἐκείνῳ ἀνέβη Ἰησοῦς εἰς Ἱεροσόλυμα.

Es sind m. W. diese Veränderungen noch nicht systematisch untersucht worden; sie bestätigen aber die überaus sorgfältige Architektur, die man den aus größeren Verbindungen herausgenommenen Stücken zu geben verstand; eine rhetorische konstruktive Absicht, die durch die Art der Setzung der Lektionszeichen noch offenkundiger wird.

Der mit Zeile 14 beginnende Satz, der auf Tafel III mit dem dritten Wort abbricht, aber auf Tafel IV vollständig steht, wird in der Ausgabe des Neuen Testaments von E. Nestle, die auf Tischendorf, Wostcott-Hort und Weymouth basiert, ausgelassen; er wird von Westcott-Hort den „noteworthy rejected readings" zugewiesen.

Mit Zeile 5 beginnen die Lektionszeichen.

Von diesen Zeichen stehen über den Worten: Oxeia, Bareia, Syrmatike, Paraklitike, Kremaste, sowie die Kentemata.

Unter den Worten: Kathiste, Apostrophos, Hyphen.

Unter und über den Worten: die Kombination Apostrophos-Oxeia (Apeso exo).

Neben den Worten: Teleia, Hypokrisis und die Zusammensetzungen dieser Zeichen.

Diese Zeichen haben die Bedeutung, einem Satzteil oder einem Wort oder sogar nur einzelnen Silben innerhalb eines Wortes eine bestimmte Art des Vortrages in einem erhobenen rhetorischen Sprechton anzugeben. Daher sind zwei Zeichen erforderlich, um den Beginn und das Ende des verlangten Vortragstones zu fixieren.

Es sei hier gleich vermerkt: so förderlich das von Tzetzes geprägte Wort ekphonetisch für den Vortrag der Perikopen war, um damit den Unterschied zwischen der ununterbrochenen, rasch fließenden Rede und dem eigentlichen Gesang festzustellen, so verwirrend war wieder die Einführung der Bezeichnungen „chant ekphonétique" und „notation ekphonétique" durch Thibaut, weil dadurch der Anschein erweckt werden könnte — und Thibaut lenkt darauf hin — als ob es sich bei den Lektionszeichen um eine Art Notation handeln würde, deren genaue Bedeutung und Intervallsinn verlorengegangen sei.

Diese Annahme ist abzuweisen. Die Zeichen, welche in den liturgischen Lesebüchern der griechischen Kirche stehen, sind Vortragszeichen für die laute, feierliche, rhetorische Lesung[1], durch welche dem die Lesung ausführenden Priester aufs genaueste die Bedeutung und Gliederung der Satzteile angegeben wird, und die Art und Weise, wie er Nebensächliches unbetont, Wichtiges mit hoher Stimme, Hochbedeutendes mit

[6] „Les légères modulations ... se rapprochent plutôt de la lecture accentuée que du chant proprement dit. L. Duchesne Origines du Culte Chrétien IV, S. 118 (Paris 1908).

scharfem Herausstellen jeder einzelnen Silbe, Erhabenes mit einem Vibrieren der Stimme vorzulesen habe[1].

Die Bedeutung dieser Lektionszeichen nimmt für uns nicht ab, wenn wir ihnen keinen „valeur musicale" im Sinne Thibauts zusprechen, sondern sie wächst, wenn man sich vergegenwärtigt, daß man in ihnen den Schlüssel für den Vortrag der Evangelien in den ersten christlichen Jahrhunderten hat.

Wenden wir uns nun wieder der Matthäusperikope zu und untersuchen wir die Lektionszeichen.

Zeile 5. Bei (3) ist eine Oxeia, bei (4) eine Teleia; bei (5) über ὁρᾶτε steht zu Beginn und am Ende des Worte die Bareia.

Zeile 6. Bei (6) steht über μὴ die Syrmatike; sie wird in der folgenden Zeile über ἑνὸς wiederholt und steht ein drittesmal über μικρῶν bei (7).

Zeile 8 steht nach τούτων die Teleia, über λέγω die Oxeia; in der folgenden Zeile findet sich wieder die Teleia. Bei (8), unter ὅτι steht die Kathiste und wiederholt sich Zeile 10 nach οὐρανοῖς bei (9). Über δι– steht dann die Syrmatike, welche bei (10), Zeile 13 über πατρός wiederkehrt.

Zeile 14 steht nach οὐρανοῖς die Teleia, und hierauf, bei (12), die Hypokrisis.

Die Bemerkung von J. Thibaut, der in Tafel I, III und IV drei Beispiele der gleichen Perikope zum Vergleich stellt und nur dazu bemerkt, daß keine bemerkenswerten Varianten bis auf das Fehlen der Synemba zu konstatieren wären, könnte zu der Annahme verleiten, daß die Zeichensetzung in allen Lesebüchern die gleiche sei. Es wird deshalb nötig sein, die von Thibaut angeführten Perikopen genauer miteinander zu vergleichen und noch einige andere Handschriften heranzuziehen, auf denen sich der Beginn der Matthäuslesungen findet; damit die Wortakzente nicht das graphische Bild verwirren, setze ich den Text ohne diese und mit großen Buchstaben. Der Text des von Thibaut auf Tafel III veröffentlichten Codex 649 aus dem Hl. Grabeskloster in Konstantinopel dient zur Grundlage; von den anderen Handschriften bringe ich nur die Abweichungen. Es seien die folgenden Handschriften herangezogen und fortlaufend mit den großen Buchstaben des Alphabets bezeichnet.

A. Cod. 649 H. Grab, Konstantinopel. fol. 34^{r} (Thibaut, Byzant. Zeitschr. Taf. III).
B. Cod. 62 St. Panteleemon, Athos (Thibaut, Byzant. Zeitschr. Taf. I und Origine Byz. Pl. 2).
C. Cod. 272 H. Grab, Konstantinopel (Thibaut, Byzant. Zeitschr. Taf. IV).
D. Cod. 69 ehem. Kais. Bibl., Petersburg (Thibaut, Monuments N° 31).
E. Cod. 5598 Brit. Mus. Harl. Ms. (a. 995) (The Palaeographie Soc., London, Pl. 26.27).
F. Cod. 15 Bibl. Synodal., Moskau (a. 1055), Cereteli-Sobolewsky, Exempla Cod. Gr. I.
G. Cod. Б–I/5 Bibl. Acad. Cler. Leningrad (a. 985) Cereteli-Sobolewski, Exempla Cod. Gr. II.
H. Cod. 128 Suppl. Graec., Nation. Bibl. Wien.

[1] Es wird dies im Nachstehenden näher ausgeführt werden; man vgl. dazu vor allem F. Praetorius, Über die Herkunft der hebräischen Akzente (Berlin 1901) S. 8–41.

A ΕΙΠΕΝ ΟΚΥΡΙΟC + ΟΡΑΤΕ ΜΗ ΚΑΤΑΦΡΟΝΗCΕΤΕ ΕΝΟC
B ΜΗ ΚΑΤΑΦΡΟΝΗCΕΤΕ
C ΜΗ ΚΑΤΑΦΡΟΝΗCΕΤΕ
D ΕΙΠΕΝ ΟΚΥΡΙΟC ΟΡΑΤΕ ΜΗ ΚΑΤΑΦΡΟΝΗCΕΤΕ ΕΝΟC
E ΕΙΠΕΝ ΟΚΥΡΙΟC ← ΕΝΟC
F ΜΗ ΚΑΤΑΦΡΟΝΗCΕΤΕ ΕΝΟC
G ΕΙΠΕΝ ΟΚΥΡΙΟC + ΟΡΑΤΕ ΜΗ ΕΝΟC
H ΕΝΟC

A ΤΩΝ ΜΙΚΡΩΝ ΤΟΥΤΩΝ ← ΛΕΓΩ ΓΑΡ ΥΜΙΝ+ ΟΤΙ ΟΙ ΑΓΓΕΛΟΙ
B
C
D ΜΙΚΡΩΝ
E ΜΙΚΡΩΝ
F ΜΙΚΡΩΝ ΟΤΙ
G ΜΙΚΡΩΝ
H ΜΙΚΡΩΝ

A ΑΥΤΩΝ ΕΝ ΟΥΡΑΝΟΙC ΔΙΑ ΠΑΝΤΟC ΒΛΕΠΟΥCΙ ΤΟ ΠΡΟCΩΠΟΝ
B ΠΡΟCΩΠΟΝ
C
D
E
F ΟΥΡΑΝΟΙC ΔΙΑ ΠΑΝΤΟC ΒΛΕΠΟΥCΙΝ ΤΟ
G ΔΙΑ ΠΑΝΤΟC ΒΛΕΠΟΥCΙΝ ΤΟ ΠΡΟCΩΠΟΝ
H

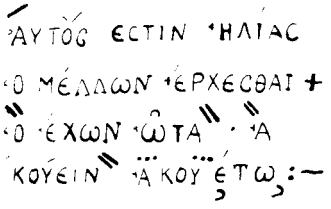
A ΤΟΥ ΠΑΤΡΟC ΜΟΥ ΤΟΥ ΕΝ ΟΥΡΑΝΟΙC ← Ȝ ΗΛΘΕ ΓΑΡ Ο
B ΗΛΘΕ
C ΠΑΤΡΟC ΜΟΥ Ȝ ΗΛΘΕΝ
D Ȝ ΗΛΘΕΝ
E ΠΑΤΡΟC ΜΟΥ Ȝ ΗΛΘΕΝ
F ΠΑΤΡΟC ΜΟΥ Ȝ ΗΛΘΕΝ
G ΠΑΤΡΟC ΜΟΥ ΗΛΘΕΝ
H Ȝ ΗΛΘΕ

Man sieht, daß selbst bei einer Vergleichung von wenigen Handschriften eine große Zahl von Varianten bei wenigen Zeilen des Textes festzustellen sind. Die älteste, datierte Handschrift E weist dabei keine stärkeren Abweichungen von der jüngsten auf, als etwa die jüngsten Handschriften untereinander. Die Varianten geben auch nicht eine prinzipiell verschiedene Auffassung der einzelnen Lesungen, sondern lassen sich ungefähr dahin charakterisieren, daß F die geringste Modulation aufweist; die Oxeia herrscht vor. D ist besonders reich an Angaben für die Modulation der Stimme. Alle Handschriften, bis auf B und G heben die Verkündigung vom Kommen des Menschensohnes

ȝ ἦλθεν γὰρ ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ȝ

σῶσαι τὸ ἀπολωλός +

besonders hervor; A nur mit ȝ, also nicht ganz so stark wie ȝ, aber doch mit jener Verdoppelung, die man überall findet, wo etwas Bedeutsames ausgesagt ist. So wird Matth. 11, 14 und Luk. 14, 35 „Wer Ohren hat, zu hören, der höre!" immer in ganz besonderer Weise hervorgehoben:



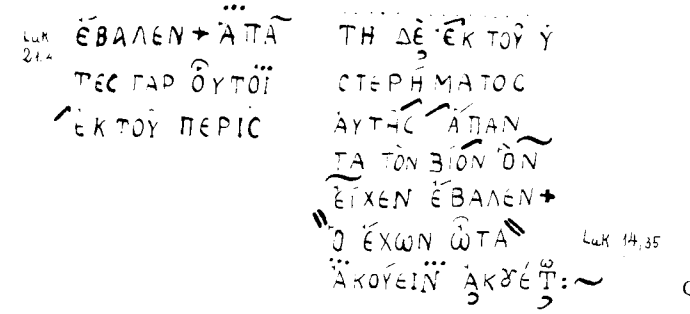
MATTH. 11, 14

15 Bibl. Nat. Paris, Ms. Gr. 289 (a. 1066)
Aus H. Omont, Facs. des Mss. datés

und auch fremden Perikopen angehängt, um einen möglichst wirkungsvollen Abschluß zu erzielen; so wird z. B. in der Lesung am Samstag vor der Woche der Fleischenthaltung, dem σαββάτῳ πρὸ τῆς ἀπόκρεω an Luk. 20, 46—21, 4 noch Luk. 14, 35 angefügt.

Es ist dies am Tag vor der „Κυριακὴ τῆς ἀπόκρεω ἤτοι τῆς δευτέρας παρουσίας τοῦ κυρίου", vor dem Sonntag der Fastenwoche ἑβδομάδος τῆς ἀπόκρεω oder ἀπόκρεωσίας, auch als τῆς ἀποκρέω oder ἀποκρέου bezeichnet. „Graecis appellatur κυριακὴ τῆς ἀπόκρεω, Domenica carnisprivii, non quod illo die sit carnis privium, sed quod ultimus dies sit, quo carnes comedere liceat" (N. Nilles, Kalendarium Manuale, T. II, 1897, S. 30). An diesem Samstag vor der Woche der Fleischenthaltung wird das Gedächtnis der verstorbenen Orthodoxen gefeiert; so heißt es im Triodion: Τῷ σαββάτῳ πρὸ τῆς ἀποκρέω μνήμην ἐπιτελοῦμεν πάντων τῶν ἀπ' αἰῶνος κεκοιμημένων ὀρθοδόξων χριστιανῶν, πατέρων καὶ ἀδελφῶν ἡμῶν. Daher wird er ψυχοσάββατον oder σάββατον τῶν ψυχῶν genannt. Ich möchte, um die Schwierigkeiten der Forschung auf diesem Gebiete zu kennzeichnen, nur anführen, daß Matthai in seinem Nov. Test. Graece nach den ihm vorliegenden Handschriften die Lesung von Luk. 20, 46—21, 4 auf den σαββ. πρὸ τῆς ἀπόκρεω ansetzt, während nach der Evangelienlesehandschrift von Carpentras aus dem 10. Jahrh. (Gregory, Nr. 292) an diesem Tage Matth. 15, 21—28 zu lesen wäre, während bei F. F. A. Scrivener, A plain Introduction to the criticism of the N T 4 (London 1894) wiederum Luk. 15, 11—32 angenommen wird.

Diese, einer beschädigten, aus wenigen Blättern bestehenden Unzialhandschrift von sog. präslavischem Duktus entnommene Stelle lautet:



Wien, Nationalbibl., Cod. graec. Suppl. 122.

Man erkennt in beiden Fällen die gleichen ekphonetischen Zeichen, in dem Pariser Kodex ist aber bei dem Wort ἀκουέτω die Finalwirkung, und damit die rhetorische Entspannung von ... ... zu ˀ ˀ hinausgeschoben und in die letzten Silben des Schlußwortes verlegt, während in dem Wiener Codex auf ἀκούειν die stärkste Betonung liegt und das Wort ἀκουέτω mit tieferem, abschließendem Ton zu sprechen ist.

3.

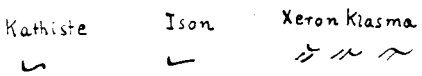
Das Grundprinzip der Zeichensetzung war das folgende: Jeder Satz oder Satzteil, jedes Wort oder Teil eines Wortes der einen bestimmten Vortragston erhalten sollte, wurde zu Beginn und am Ende von je einem Zeichen umfaßt, an das sich unmittelbar ein neues Zeichen für den folgenden Satzteil anschloß. Die umrahmenden Zeichen konnten entweder die gleichen sein oder verschiedene; dies wurde einerseits durch die Bedeutung der Zeichen selbst, andererseits durch den inneren Sinn der umrahmten, und diesermaßen eine rhetorische Einheit bildenden Worte bestimmt.

Ich kann es mir erübrigen, die Arten der Zeichensetzung und ihre Kombinationen im Detail an dieser Stelle wiederzugeben, da diese Untersuchungen F. Prätorius in seiner Schrift „Über die Herkunft der hebräischen Akzente" mit großer Genauigkeit durchgeführt hat[1]. Er hat nur unbegreiflicherweise vor dem Zeichen der Schlußsätze Halt gemacht und sie nicht besprochen, und gerade hier liegt, wie ich zu beweisen hoffe, der Schlüssel für die Lösung der Frage, was die Lektionszeichen zu bedeuten haben.

Am häufigsten von allen Zeichen kommen die Oxeia, der Apostrophos und die Kathiste vor. Das Normalzeichen für die unbetonte, gleichmäßig dahinfließende Lesung ist die Kathiste, deren Form Thibaut[2] dem Xeron-Klasma der „Notation hagiopolite" gleichzusetzen sucht; mir scheint dieses Zeichen vielmehr der Vorläufer des Ison zu sein, das in der byzantinischen Intervallnotation das Zeichen der gleichmäßigen, unakzentuierten Tonwiederholung ist.

[1] Die zweite Schrift „Die Übernahme der früh-mittelgriechischen Neumen durch die Juden" ist eine Rechtfertigung gegenüber den ungerechtfertigten Angriffen, die Gregory gegen Prätorius gerichtet hat. Es ist mir unerfindlich, wie dieser ausgezeichnete Forscher hier an den wesentlichen Errungenschaften der Arbeit von Praetorius vorbeisehen konnte; es ist ferner auch bedauerlich, daß Thibaut diese Schrift nicht kannte, die ihm wohl wichtige Anregungen hätte geben können, denn Prätorius schlug den einzig möglichen Weg ein, möglichst viele Beispiele für jede Kombination zu suchen und darnach seine Schlüsse zu ziehen, die zum großen Teile stimmen.

[2] Origine byzantine S. 34.

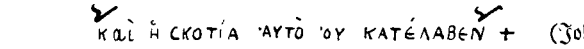


Die Oxeia steht für den erhöhten, erhobenen Stimmton, der Apostrophos für die mittlere, betonte Stimme. Während die Kathiste unwesentliche Satzteile umfaßt, haben die von der Oxeia umrahmten logischen Nachdruck, enthalten wichtige Tatsachen, starke Ausrufe. Die von dem Apostrophos umfaßten Satzteile und Wörter tragen einen um einen Grad schwächeren Nachdruck. Soll von einer schwächer betonten Rede zu einer stark betonten übergegangen werden, dann steht am Beginn der Apostroph, am Abschluß die Oxeia.

Das nächsthäufige Zeichen ist die Bareia; sie steht für den tiefen akzentuierten Stimmausdruck. Mit Recht betont Praetorius, daß häufig Imperative von zwei Bareiai umgeben sind, und daß die Bareia wahrscheinlich das Zeichen eines verlangsamten Vortrages ist[1]. Die Kremaste, welche eine Vorform der in der runden Notation verwendeten Petaste vorstellt, umrahmt wichtige Satzteile, welche mit hoher Stimme und in etwas beschleunigtem Tempo zu sprechen sind.

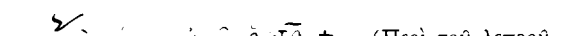
Die größte Intensität erhalten jene Wörter, welche von der Hypokrisis umfaßt werden, und es gibt eine Steigerung von dem aus zwei Apostrophen zusammengesetzten Zeichen ⸗ bis zu dem aus drei Apostrophen bestehenden ⸗. Soll diese Intensität noch durch ein Silbe für Silbe betontes Sprechen verstärkt werden, so stehen die Kentemata ··· ···; sie erfordern ein staccato des Vortrages. Die Syrmatike ~ scheint mir am ehesten das Zeichen für einen Vortrag zu sein, bei dem die Stimme in leichter Erregung den Ton etwas steigen und dann wieder sinken läßt —▪—▪—.

Die Paraklitike entspricht dem Pes quassus ⸝ und dürfte ungefähr dem folgenden Vortrag entsprechen —▪—▪— oder —▪▪—. Unrichtig ist die Ansicht von Praetorius, daß sich die Paraklatike „nur am Beginn eines Versgliedes findet, nicht auch am Ende[2]", denn sie kann auch am Ende eines Satzteiles wiederholt werden, z. B. Cod. suppl. graec. Vindob. 128:



(Joh. 1, 5)

Sie muß auch nicht immer mit dem Apostroph kombiniert auftreten[3], wie man aus vorstehendem und nachstehendem Beispiel aus Cod. Vatic. Graec. 354, fol. 3a (New Palaeographic Society Pl. 105) ersieht[4]:



(Περὶ τοῦ λεπροῦ. Matth. 8, 4)

doch findet sich die Verbindung mit dem Apostroph häufig.

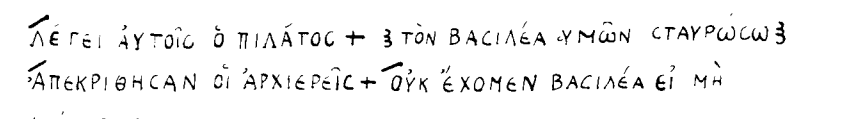
Hyphen oder Synemba bedeutet wohl ein Verbinden der Worte, ein Verschleifen; es tritt häufig in Verbindung mit der Oxeia auf, häufig auch vor Verschlüssen, die dann, wie Praetorius beobachtet, meist auffallend kurz sind.

---

[1] Praetorius, Über die Herkunft usw., S. 24.
[2] Praetorius, Über die Herkunft usw., S. 33
[3] Praetorius, Über die Herkunft usw., S. 33.
[4] Diese Perikope ist die sechste (ς) aus dem Ev. Matth. und bildet den Schlußteil der Lesung am 3. Samstag nach Pfingsten; Matth. 7, 24—8, 4.

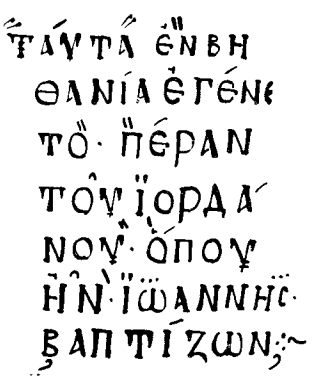
Das Zeichen für den Versabschluß ist die Teleia +. Ihre Setzung im Innern der Perikopen macht die Wiederholung der Oxeia und anderer Zeichen am Abschluß häufig überflüssig.

Neben diesen einfachen Zeichen kommen Verdoppelungen von Oxeia, Bareia und dem Apostrophos vor; sie finden sich regelmäßig am Abschluß der Perikopen, der mit besonderem Ausdruck und starker Stimme vorgetragen wurde, um die Gläubigen darauf vorzubereiten, daß sie nach dem Ende der Lesung mit „Amen" einzufallen hätten. Auch bei den Gebeten, welche der Priester leise sprach μυστικῶς[1], wurde der Schluß aus dem gleichen Grunde mit lauter Stimme gesprochen[2], und das Lautsprechen dieser Schlußformel hieß ἐκφώνησις. Nun sind, wie früher bemerkt, die Ausschnitte aus den Evangelien, der Apostelgeschichte und den Briefen meistens so gewählt, daß sie mit einer bedeutsamen Wendung schließen; so z. B. der Abschluß der Perikope Joh. 18, 28 bis 19, 16, welche am Karfreitag als viertes der zwölf Leidensevangelien (Εὐαγγέλια τῶν ἁγίων πάθων Ἰησοῦ Χριστοῦ) um die vierte Stunde gelesen wird:



Cod. Sinait. 213 (Petrop. 283) a. 967 bei Beneševič, Monum. Sinait. Tab. 41.

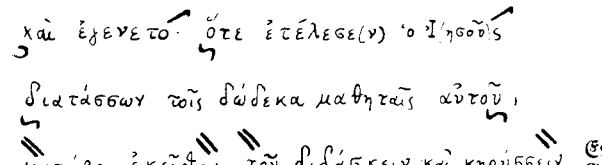
oder der Abschluß der Ostermontag-Perikope Joh. 1, 18—28:



Cod. Sin. 204. 10. Jahrh. Beneševič, Monum. Sinait. T. 39.

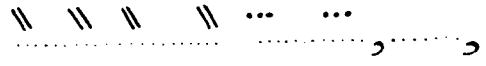
Läßt sich ein derart starker Abschluß nicht erzielen, dann wird, wie bereits früher erwähnt, die mahnende Formel „Wer Ohren hat zu hören, der höre!" angeschlossen oder selbst einem weniger bedeutsamen Satz durch die Setzung der Lesezeichen starker Nachdruck verliehen, wie in der Perikope vom Siebenten Samstag der Matthäuslesungen, Matth. 10, 37—11, 1:

[1] Brightman, Liturgies Eastern and Western I, S. 596.
[2] L. Duchesne, Origines du Culte Chrétien[IV] (1908), S. 118.

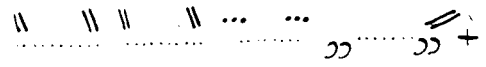


Evang. aus d. Escurial bei Ch. Graux, Facsimilés des Manuscrits Grecs d'Espagne (Paris 1891), pl. I.

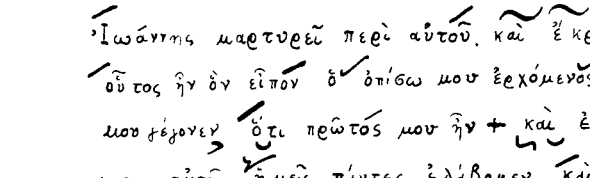
Im Sinn dieses Satzes ist es keineswegs begründet, daß der Satzteil μετέβη ἐκεῖθεν „ging er von dannen" eine doppelte Bareia erhält, auch nicht, daß ἐν ταῖς πόλεσιν durch die Kentemata so sehr hervorgehoben wird, wenn wir nicht aus zahlreichen Vergleichen wüßten, daß ein Teil der Perikopenabschlüsse durchweg diesen Typus der Zeichensetzung trägt:



Neben diesem Abschluß besteht noch ein stärkerer, bei dem der Schlußton nicht sinkt, sondern gehoben wird:



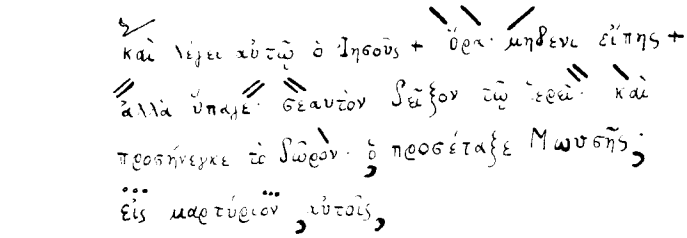
er findet sich gleich als Abschluß der Ostersonntagslektion Joh. 1, 1—17:



Cod. suppl. gr. Vindeb. 128.

Ἰωάννης bis αὐτοῦ sind von je einer Oxeia umrahmt. Über καὶ steht die Syrmatike und wird über ἔκραγε wiederholt, aber ihre Auswirkung endet erst bei der Teleia nach λέγων; der folgende Satzteil trägt wieder den erhöhten Ton der Oxeia, hierauf steht über ὁ ... ἐρχόμενος die Kremaste. ἐμπροσθέν μου γέγονεν ist von je einem Apostroph eingefaßt, nun steigt der Ton zur Oxeia, verbunden mit Synemba, deren zweite Setzung sich durch die Teleia erübrigt. Unter καὶ steht die Kathiste und die Synemba, und bestimmt den Vortragston bis αὐτοῦ. Bei ἡμεῖς findet man die Kombination von Apostroph und Paraklitike; der Ton sinkt bei ἐλάβομεν wieder zur Tiefe des Apostroph herab. Nun aber beginnt das Final-crescendo bei καὶ χάριν ἀντὶ χάριτος durch Setzung von Oxeia und Teleia und hierauf durch die doppelten Oxeia, die zweimalige Setzung der doppelten Bareia über verkürzten Satzteilen und endlich das Rallentando durch die Kentemata über διὰ Ἰησοῦ Χριστοῦ mit dem feierlichen Herausheben des ἐγένετο unter dem zwei Apostrophe stehen, von denen dann der Ton zur doppelten Oxeia emporsteigt und die Teleia noch äußerlich

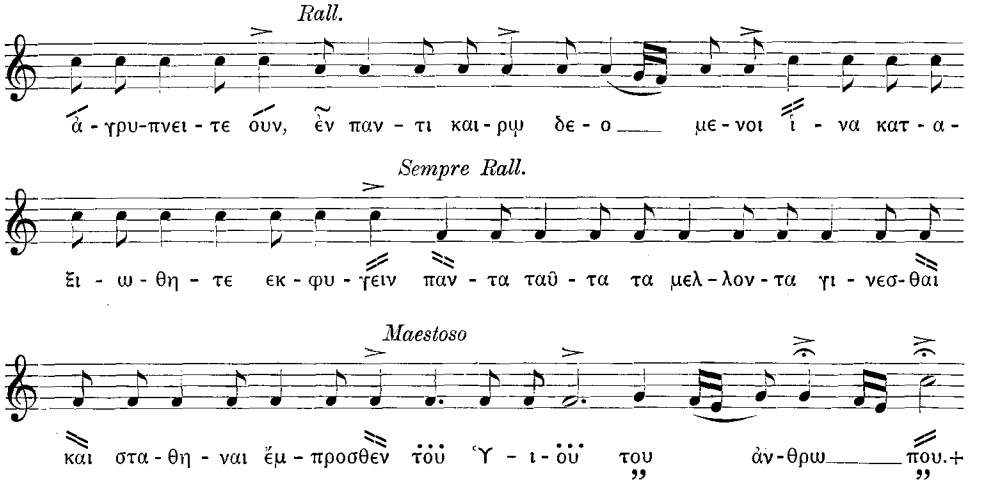
den Abschluß markiert. Vereinzelt finden sich auch schwächere Abschlüsse, wie etwa in der Perikope vom Aussätzigen (Περὶ τοῦ λεπροῦ) Matth. 8, 1—4:



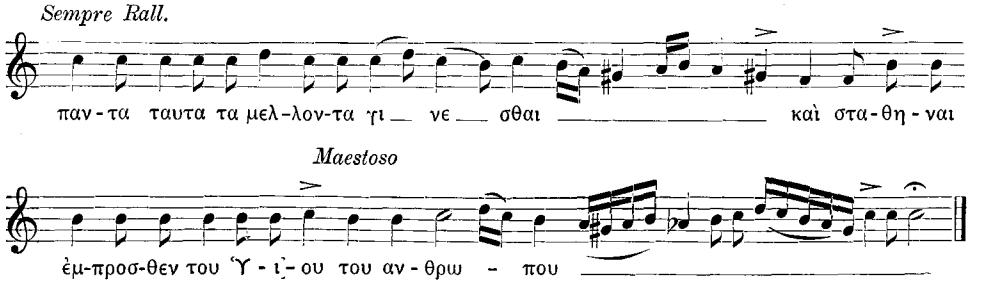
Cod. Vatic. gr. 354 a. 949 fol. 3a New Pal. Soc. I. Pl. 105.

Hier ist es der Einschub des unwichtigeren Nebensatzes καὶ προσήνεγκε ... Μωυσῆς· welcher die hauptbetonten bedeutsamen Satzteile ἀλλὰ ὕπαγε· σεαυτὸν δεῖξον εἰς μαρτύριον αὐτοῖς· unterbricht, und innerhalb der rhetorischen Schlußkadenz ein unerwartetes Ritardando einschaltet.

Thibaut bringt Byzant. Zeitschr. VIII, S. 139 ff. die Wiedergabe eines Evangelienabschnittes; es ist dies die Perikope vom Samstag der Fleischenthaltung (σαββάτῳ τῆς ἀπόκρεω καὶ τῇ β τῆς α τῶν παννυχίδων, ἑσπέρας[1], Luk. 21, 8—36, zugleich mit einer notenmäßigen Fixierung des heutigen Vortrages durch Konstantin Dalamichas, den früheren Diakon des Patriarchen Anthymos VII. Dieser Vergleich zeigt, daß in der neueren Praxis aus der feierlichen Lesung eine Art rezitativischer Gesang wurde, wobei die Schlußformel melismatisch gedehnt ist:

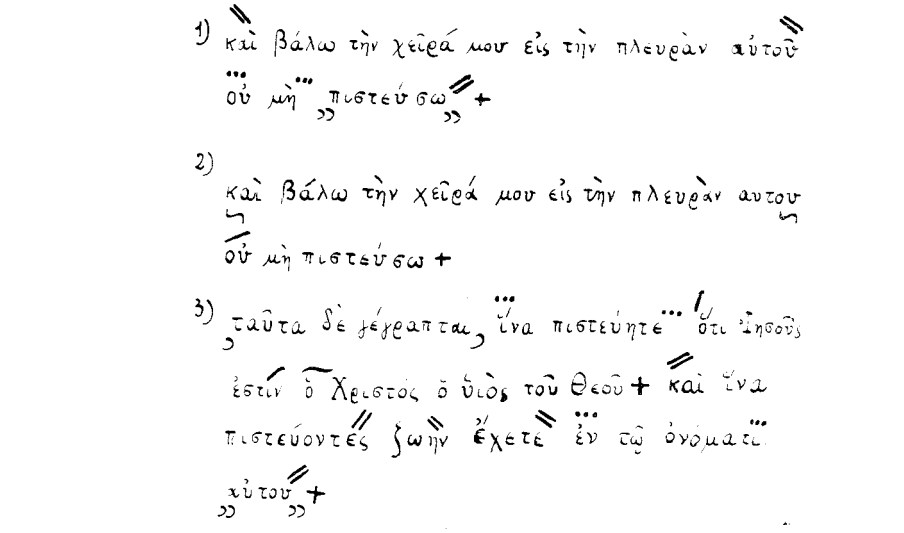


und in einer zweiten Version sogar in ausgesprochene Melismen übergeht:



[1] v. Matthaei, Nov. Testam. Gr. I, S. 465.

Besonders lehrreich für die Erkenntnis der Setzung der Lektionszeichen sind aber jene Stellen, wo sich die gleichen Sätze mit völlig verschiedenen Zeichen finden, je nachdem diese Sätze am Ende oder in der Mitte einer Perikope stehen. So wird am Abend des Ostersonntages der Abschnitt vom Unglauben des Thomas, beginnend Joh. 20, 19 bis zu Vers 25, aber am Sonntag nach Ostern (κυριακὴ τοῦ ἀντίπασχα) wird der gleiche Abschnitt bis Vers 31 gelesen. Im ersteren abschließenden Fall ist Joh. 20, 25 im Cod. suppl. Gr. Vindob. 128 bezeichnet, wie bei 1) ersichtlich, im zweiten Falle aber schwächer, wie bei 2); und erst der abschließende Vers 31 erhält die entsprechend starke Setzung, (3).



In der ersten Version trägt der Satzteil καὶ . . . αὐτοῦ die doppelte Bareia, das stärkste Zeichen des Tieftones, in der zweiten wird er von dem schwachen und neutralen Zeichen der Kathiste eingefaßt. In der ersten Version werden οὐ μὴ durch die drei Kentemata auf das Nachdrücklichste hervorgehoben, dann πιστεύσω mit dem Doppelapostroph umgeben, von dem sich die Stimme dann durch die Doppeloxeia erhebt; in der zweiten Version erhält dieser Satzteil, ungegliedert, die Oxeia und zum Abschluß die Teleia. Dagegen wird zu Ende dieser Perikope der Schlußsatz wieder in mehrere Betonungsgruppen rhetorisch zerlegt, und wir finden die gleiche Gruppierung der Lektionszeichen wie im Schlußsatz der kürzeren Perikope.

Man sieht, die Zeichensetzung ist nicht durchaus mit der Bedeutung und dem Sinn des einzelnen Satzes verknüpft, sondern folgt dem höheren Gesetze, daß die stärkste und in der Folge der Zeichen bestimmte Setzung dem Abschluß der Perikope vorbehalten sein muß.

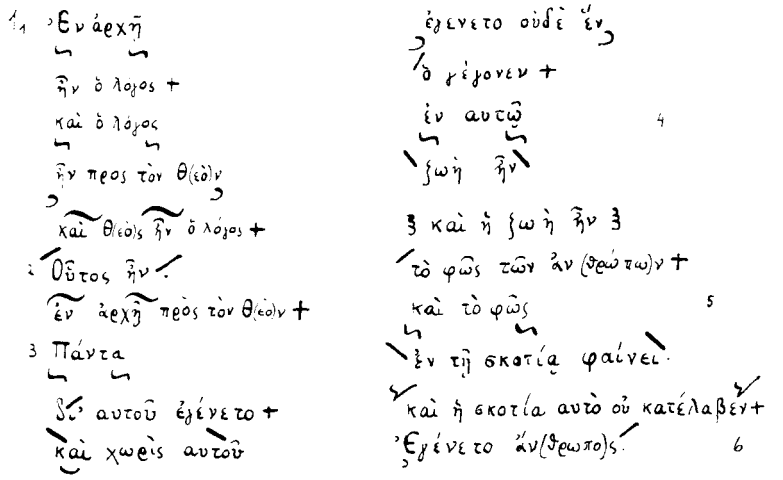
Es wird, in höherer Entwicklung, ein ähnliches Gesetz erkennbar, wie das von W. Meyer gefundene Satzschlußgesetz[1], daß nämlich vom 4. bis 16. Jahrhundert die byzantinischen Schriftsteller die Regel befolgten, den Silben, welche einer Sinnespause

[1] W. Meyer, Der akzentuierte Satzschluß in der griechischen Prosa (Göttingen 1891), S. 6. — Th. M. Wehofer hat in seinen „Untersuchungen zum Lied des Romanos auf die Wiederkunft des Herrn", Sitz.-Ber. der Ak. d. Wissensch. Wien (Wien 1907), S. 126 ff. nachgewiesen, daß dieses Gesetz auch für die akzentuierende Hymnenpoesie, zunächst des Romanos, Geltung habe.

vorangehen, einen bestimmten Tonfall zu geben, und zwar sollen vor der letzten Hebung mindestens zwei Senkungen stehen. Betrachtet man den Aufbau der Perikopen, so findet man allenthalben eine bewußte, rhetorische Gliederung und regelmäßig eine in wenigen Varianten sich wiederholende Schlußformel, welche einer *ff* vorgetragenen musikalischen Schlußkadenz zu vergleichen wäre. Um diesen starken „ekphonetischen" Abschluß zu erzielen, werden die Schlußverse verändert, wenn es erforderlich ist, und Sätze mit starker rhetorischer Wirkung angefügt.

Die Zeichen regeln also die Rhetorik, und es kann ein an sich wichtiges Herrenwort auch ein schwaches Zeichen tragen, wenn damit die Absicht verbunden ist, dieses Wort scheinbar unbetont zu lassen, um in der Folge den Gegensatz umso stärker herauszuarbeiten oder, um in einem allmählichen Crescendo des Vortrages die Stimme am Ende des Satzes zu stärkster Wirkung anschwellen zu lassen. Aus der Erkenntnis dieser Gesetzmäßigkeit im Gesamtaufbau der Perikope versteht man die Zulässigkeit von Varianten des Vortrags in den einzelnen Handschriften, die nichts anderes bedeuten, als Darstellungen verschiedener Grade der Intensität, mit der innerhalb der gegebenen rhetorischen Anlage des Ganzen die einzelnen Satzteile behandelt werden können.

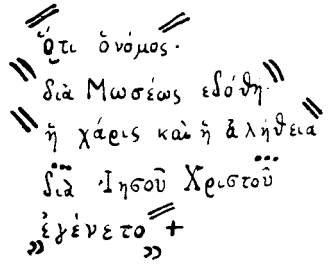
Um ein Beispiel der den Vortrag der Texte regelnden rhetorischen Gliederung durch die Lektionszeichen zu geben, seien einige Verse so hergesetzt, daß jede Zeile einem von zwei Zeichen umrahmten Satzabschnitt entspricht. Es sei dazu der Anfang des Johannesevangeliums nach dem Wiener Codex suppl. gr. 128 gewählt; dies ist, wie bereits erwähnt, jene Perikope, mit der in den Evangelienhandschriften die Lesungen des Synaxars beginnen, die Lesungen der beweglichen Feste des byzantinischen Kirchenjahrs. Auf Fol. 1[b] ist eine ganzseitige Buchillustration, den Evangelisten Johannes darstellend, wie er, von Gott erleuchtet, dem Knaben Prochoros das Evangelium diktiert[1]. Die Überschrift auf fol. 2[a] innerhalb des in üblicher Weise verzierten Kopfrahmens lautet: τῇ ἁγίᾳ καὶ μεγάλῃ κυριακῇ τοῦ πάσχα· ἐκ τοῦ κατὰ Ἰωάννην und leitet Joh. 1, 1—17 ein[2]:



[1] Abbildung bei H. Gerstinger, Die griechische Buchmalerei (Wien 1926).

[2] Es ist dies eine Einteilung nach Sinnzeilen (κῶλα), im Gegensatz zu der aus praktischen Gründen (Raumersparnis, leichte Kontrolle der Arbeit des Schreibers und der Berechnung seiner Arbeit) vorherrschenden in Raumzeilen (στίχοι); vgl. Gardthausen, Griech. Pak. II 2, S. 72 f.

den Abschluß bildet dann der bereits angeführte Vers 17:



Schreibt man die Perikopen in dieser Weise auf, dann kann man mit voller Deutlichkeit erkennen, in welcher Weise der Sinn der Worte der Evangelien in der Blütezeit des byzantinischen Reiches und wohl auch schon in der Frühzeit der byzantinischen Kirche durch die feierliche Lesung der Gemeinde vermittelt und nahegebracht wurde.

Die Probleme der spätmittelalterlichen Mensuralnotation und ihrer Übertragung

Von

Herbert Birtner, Heidelberg

Dem Problem der Übertragung alter Musik geht eine viel umfassendere Frage voran, d. h. das Übertragungsproblem hat dort anzusetzen, wo die Frage nach dem geschichtlichen Sinn aller schriftlichen Fixierung, im engeren Sinne der Fixierung von Musik, sich zu klären beginnt. Das Problem der Übertragung steht demnach an zweiter Stelle, ja, müßte in seinen Grundsätzen aus der ersten Fragestellung von selbst zu folgern sein, brächte die Differenz des historischen Seins, die sich zwischen die alte und moderne Notation lagert, letzten Endes aber die Notwendigkeit einer „Übertragung" überhaupt, nicht neue Schwierigkeiten mit sich, die das Übertragungsproblem als gesondert und unter eigenen Bedingungen zu betrachten zwingen.

Jede Niederschrift, welcher Art sie auch sei, läßt sich in ihrem geistigen Sinne nur erfassen, sofern man sie als symbolischen Ausdruck für sie bewirkende primäre Willensmomente begreift. Natürlich — sie ist auch technisches Hilfsmittel, das in der Geschichte eine mehr oder minder große Rolle spielt, je nach der geistigen Struktur der Zeit. Sie ist zweckgebunden und erfüllt bestimmte Funktionen, die allein ihr Dasein bestimmen können, und dies in einem zwiefachen Sinne: nach der technischen wie nach der geistigen Seite hin. Die funktionalen Bedingungen der modernen Schrift lassen sich etwa in verschiedene Kategorien gliedern, die mehr oder minder auch auf die historischen Seinsformen der Schrift anzuwenden sind. Damit ist aber letztlich nur das Äußerlichste am Sinn der Schrift erfaßt. Man mag sich zwar damit be-

gnügen, eine historische Schrift nur zu entziffern und lediglich ihre technische Struktur zu erfassen, muß sich aber klar sein, daß damit nur eine, wenn auch als Voraussetzung bestehende Vorarbeit geleistet ist. Die Aufgaben der Paläographie würden nur zu ihrem geringsten Teile erfüllt, wenn sie lediglich auf das Erkennen und die Aneignung der technischen Struktur einer Schrift beschränkt blieben. Es gibt zwar Schriften, die durch ihre Eigenart, durch ihre an unserer Schrift gemessene auffallende Andersartigkeit, unmittelbar über ihre technische Struktur hinaus auf bestimmte geistige Sinnzusammenhänge weisen, die, eben durch die Besonderheit, ganz plötzlich zu erhellen scheinen (z. B. die ägyptische Bildschrift). Die in der abendländischen Geschichte überlieferten Schriftformen jedoch sprechen nicht so klar, als daß ihr Sinn als symbolischer Ausdruck unmittelbar greifbar wäre, und so scheint ihre Entzifferung, ihre Lesbarkeit, letztes Ziel darzustellen und die Erfassung der Schriftgeschichte sich im Nachweis einer immanenten technischen Entwicklung der Schrift zu erschöpfen. Die Auffassung der Schriftgeschichte als Teil der Geschichte unseres Geistes, an diese bis in kleinste Einzelheiten gebunden und durch sie bestimmt, ist vornehmlich das Verdienst von L. Traube[1], dessen intensive Forschungen der Paläographie eine ganz neue Selbständigkeit, einen besonderen Eigenwert gaben. Aufgabe der Schriftkunde ist es, die eine Schrift bedingenden geistigen Grundlagen zu erkennen, Schriftveränderungen als Änderung geistiger Grundgesetze zu erfassen und zu deuten.

Die Notenschrift ist die Schriftform, die unmittelbar auf die klangliche Erscheinung weist. Sie ist Ausdruck eines musikalischen Lebens, das sich in konzentrierter Form im Notenschriftbilde fängt, und ihre Veränderung ist durch die Wandlungen des musikalischen Lebens in der Geschichte bestimmt[2]. Klangliche Erscheinungen werden fixiert durch Begriffe und Zeichen, durch Symbole also, deren Formveränderung, als Wandel ihres Sinnes begriffen, auf eine Veränderung der klanglichen Struktur hinweist. Jede Form des Zeichens ist in Schrift niedergelegter Ausdruck einer ihr adäquaten Form der Klangwelt. Die Klangwelt wird im Schriftbilde fixiert, sie lebt in einer übertragenen Form weiter, die jeweils den Schlüssel zur realen Klangwelt selbst darzustellen scheint. Es ist zwar fraglich, inwieweit dieser Schlüssel uns alle Tore zu öffnen vermag, inwieweit das Schriftbild die ganze Realität der Klangwelt zu offenbaren imstande ist; scheinbar wird uns nur ein Weg gewiesen, wenn auch zunächst der wichtigste; diese Frage geht uns jedoch hier nicht an, nur insoweit sie unseren Blick hell machen soll für die Sinndeutung des Notenschriftbildes. D. h. wir müssen unsere Fragestellung dem Notenschriftbilde gegenüber verschärfen, müssen tiefer eindringen in die Ausdruckssymbolik des Notenbildes und seiner Einzelheiten. Indem man im Notenbild nur einen „erstarrten Klang" zu erblicken vermeinte, stellte man einer tiefer gehenden Erkenntnis unnötige Schwierigkeiten in den Weg. Man gab sich damit zufrieden, von einer scheinbar peripheren Ausdruckssphäre her nicht durchdringen zu können zur Realität der musikalischen Klangwelt, die aber solcher Fixierung allein Sinn zu geben vermag. Die moderne Notenschrift unterstützt solches Verhalten. Sie hat in ihrer materiellen und technischen Veräußerlichung, in ihrer Starrheit und Unbiegsamkeit das Verhalten dem Schriftbilde gegenüber in die gleiche Richtung ge-

[1] Zur Paläographie und Handschriftenkunde, hrsg. von P. Lehmann, München 1909.

[2] Vgl. die Beschreibung der anschaulichen Charaktere mittelalterl. Handschriften bei Besseler, AfM VII, S. 171 ff.

drängt. Diese Notenschrift, die es unternommen hat, die Klangwelt zu vergewaltigen, sie bis in die kleinste Einzelheit zu fixieren, sie gleichsam zu photographieren, hat ein Wesentliches verloren: ihre unmittebare Verbundenheit mit den innermusikalischen Vorgängen, ihre wirkende Teilnahme am musikalischen Prozeß. Die moderne Notation ist ein selbständiges System, das als ein in seiner Besonderheit abstrahiertes geistiges Gebilde entgegentritt. Als solches ist es zum rein technischen Mittel einer selbst wiederum abstrahierten Klangidee geworden, die sich der Notation als bequeme Handhabe bedient. Die ursprünglichen geistig-musikalischen Impulse wirken jedoch in der modernen Notation nicht lebendig weiter. Gerade darin aber liegt das Wesen der alten Notationen, daß sie stets im musikalischen Prozeß selbst verwurzelt sind und an diesem wirksam teilhaben.

Es ist die Aufgabe unserer Untersuchung, hierfür den Nachweis an der spätmittelalterlichen Mensuralnotation zu führen. Denn in diesem engen Verbundensein mit den innermusikalischen Vorgängen liegt zugleich die Problematik dieser Notationsform beschlossen. Wir wollen dabei den einfachen Weg gehen, den die Sache selbst vorschreibt. Materialer Ausgangspunkt ist für uns das Bild der spätmittelalterlichen Mensuralnotation, das auf seine anschauliche Ausdruckssymbolik hin befragt wird. Dabei ist die Kenntnis der technischen Struktur der Notation vorausgesetzt. Nur die einfache Analyse der anschaulichen Formen der mensuralen Niederschrift soll den inneren und sinnvollen Zusammenhang erhellen, der zwischen Notation und Musik besteht. Zugleich sei dies ein erster Versuch, ein eng begrenztes, bekanntes Material unter einen neuen Gesichtspunkt zu stellen, der für die geistesgeschichtliche Betrachtung und Sinndeutung der Geschichte der Notenschrift von entscheidender Bedeutung ist.

Ein Hauptproblem der spätmittelalterlichen Mensuralnotation ist die Notierung in Einzelstimmen, sei es im Chorbuch oder in der Stimmbuchüberlieferung. Immer wieder drängt sich die Frage nach den ursprünglichen Vorlagen für diese letztlich als sekundäre Fixierung betrachtete Einzelnotierung auf, und immer wieder wird zu der Ansicht geneigt, daß eine partiturähnliche Aufzeichnung — vom Komponisten etwa — der geschichtlich überlieferten Einzelnotierung voraufgegangen sein müsse. Lassen wir jedoch diese Überlegungen zunächst einmal außer Acht, sondern befragen das Notenbild selbst auf seine Struktur und den sich aus ihr ergebenden Sinn hin. Und wenn wir von der Voraussetzung ausgehen, daß die Notation nur als symbolischer Ausdruck eines sie tragenden musikalischen Lebens zu erfassen und zu deuten ist, so müssen sich auch bestimmte Schlußfolgerungen in Hinblick auf diese Frage von selbst ergeben. Naturgemäß muß hierbei die Kenntnis der Strukturgesetzlichkeit der aufgezeichneten Musik als Maßstab gelten, insofern sie vorausgesetzt werden kann. Dabei allerdings wird sich herausstellen, daß wir heute noch weit entfernt davon sind, allein rein technisch die theoretischen Grundlagen der spätmittelalterlichen Mensuralmusik zu beherrschen, und daß unsere stilkritischen Erkenntnisse bisher nur die äußerste Oberfläche dieser Kunst berühren[1].

[1] Im Gegensatz dazu gelingt es uns beispielsweise, die formalen Grundgesetze einer klassischen Sonate oder einer barocken Fuge so zu formulieren, daß darnach ein Gebilde gleicher Gesetzlichkeit nachzukomponieren ist — vom künstlerischen Wert natürlich abgesehen.

Nehmen wir jedoch die Einzelstimmen-Notierung als historische Gegebenheit hin, ohne nach einem vorherigen möglichen Andersein des Notenbildes zu fragen, so wird deutlich, daß dieser Notierungsform ein vom heutigen musikalischen Denken völlig differenzierendes musikalisches Aufbaugesetz zugrunde liegt. Die moderne Partitur ist als Ganzes begriffen eine reine Klangaufzeichnung, wenn unter „Klang" in diesem Zusammenhang der senkrechte Schnitt durch einen als Ganzes gegebenen realen Klangkörper, sei es nun der eines Instruments, einer Instrumentenkombination oder eines Chores, verstanden wird. Die Partitur weist die Gliederung, die technisch-klangliche Verarbeitung eines Klangkörpers, von seiner totalen Klangvorstellung her erfaßt, auf, zeigt die einzelnen Etappen des Erklingens an und ordnet jeden Einzelklang im Bilde dem Ganzen unter. Rein bildmäßig bedeutet der durch alle Stimmen führende Taktstrich die Veranschaulichung einer gleichsam aprioristisch gegebenen Klangvorstellung von einem als Ganzes gegebenen Klangkörper, von dem her das Verständnis des Einzelnen im Bilde sich ergibt. — Die Mensuralnotation ist in diesem Sinne keine reine Klangaufzeichnung, ist nicht die bildliche Darstellung eines in der Vorstellung als Totalität bestehenden Klangkörpers. Ihr Grundprinzip ist dem der Partitur entgegengesetzt.

Von der Partitur her gesehen, bedeutet die Einzelnotierung der Stimmen nichts als eine Isolierung der Stimmen etwa zu Aufführungszwecken, bei der das Gesamtbild der Partitur als Urbild vorausgesetzt ist und bei der das Verständnis sich einzig und allein vom Ganzen der Partitur her ergibt. Die Mensuralnotation geht in ihrem musikalischen Denken den entgegengesetzten Weg. Und hierin scheint überhaupt der wesentlichste Unterschied zwischen Partitur und Mensuralnotation zu bestehen, daß das Bewußthaben des Ganzen die Wesenheit der Partitur, das Werden des Ganzen aus einer Synthese von in sich selbständigen Einzelfaktoren die der Mensuralnotation bestimmt. Auf der einen Seite das Ganze als Ausgangspunkt musikalischen Denkens, auf der andern Seite das Ganze als in der Notation selbst nicht anschaulich gemachtes Ergebnis. Die Mensuralnotation gibt demnach in ihrer anschaulichen Form ein konstruktiv-musikalisches Gesetz wieder. Die Stimmen sind isoliert und existieren scheinbar ohne jede direkte, unmittelbar zum Ausdruck kommende Klangbeziehung zu anderen Stimmkörpern. Zugleich aber enthält die Anordnung der Stimmen z. B. im Chorbuch einen deutlichen Hinweis auf das Prinzip der sukzessiven Komposition, die ja bekanntermaßen die Grundlage des musikalischen Denkens bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts hinein ist. Bezeichnend ist dabei, daß in den älteren Chorbüchern, zumal in denen von gebrauchshandschriftlichem Charakter, die Diskant-Tenorbeziehung durch Übereinandersetzen dieser beiden Stimmen, denen dann Contratenor bzw. Altus und Bassus folgen, angedeutet ist, während die spätere Zeit konsequent die Diskant-Baß-Beziehung anschaulich festhält[1].

In der Mensuralnotation erfüllt sich ein tiefer Sinn der alten Mensuralmusik. Sie ist eine anschauliche Darstellung ihrer musikalischen Lebensbeziehung. So wie sich der Sinn der Mensuralmusik nicht erfüllt in einem Wirkungsverhältnis zum Hörer, so wie das Ganze des Klanges, das wir in der Partitur zusammengefaßt

[1] So z. B. Univ.-Bibl. Basel, Cod. Ms. F. IX 55, fo. 9v; Wien, Cod. lat. 1783; Univ.-Bibl. Leipzig, Cod. 1494, fo. 190v u. a.; dagegen etwa für die spätere Zeit: München, Mus. Ms. 31 u. 47.

und unmittelbar greifbar zu sehen gewohnt sind, sich nur sinnvoll durch die aktive, teilhabende Beziehung zum Ganzen erweist, so gibt auch die Niederschrift nur das, was sie im Sinne dieser Musik geben darf; nämlich nicht ein für uns unmittelbar auffaßbares Werk, das sich präsentiert und das im Lesen aufgenommen werden kann, sondern dessen Teile, die sich erst im aktiven Vollzug, im realen Klang zu einem Ganzen schließen. Dies Ganze selbst liegt aber für die Mensuralnotation, sobald sie äquivalenter Ausdruck der mensuralen musikalischen Gesinnung sein will, ganz außerhalb des schriftlich Darzustellenden. Die Einzelnotierung der Stimmen zeigt vielmehr, worauf es den Intentionen eines solchen musikalischen Denkens ankam. Die Partituraufzeichnung zum mindesten widerstrebt ihnen. Warum sollte die Mensuralmusik sich ihrer im Falle des Bestehens einer adäquaten Ausdrucksmöglichkeit nicht auch bedient haben, da diese Zeit und auch die vergangene ja partiturähnliche Aufzeichnungen sehr wohl kannte: Organa und Tabulatur. Gerade darin aber zeigt sich, daß der Schritt zu einer vertikal-klanglichen Notierung, wie die Tabulatur sie darstellt, besonders motiviert sein mußte, daß ganz besondere Triebkräfte zu ihr hinführten. Es ist bezeichnend, daß der Sinn, insbesondere der Lautentabulatur, worauf jüngst[1] wieder hingewiesen wurde, durch den Versuch, die hinter dem Bilde der Tabulatur vorhandene absolute Polyphonie in der Übertragung wiederherzustellen, völlig mißverstanden werden mußte. Bei der Lautentabulatur handelte es sich eben in erster Linie um eine Klangnotierung, die, wie wir bereits bei der Partitur bemerkten, dem Wesen einer wirklichen, absoluten Polyphonie, als Seinsform eines geistig-musikalischen Lebens verstanden, ihrem innersten Sinne nach widerstrebt. Es kann sogar die Behauptung gewagt werden, daß überall da, wo Polyphonie im Bilde der Partitur eingefangen wird, ohne daß man ihr wesentlichen Schaden zufügt, es sich nicht mehr um eine reine Polyphonie handelt, sondern um eine Polyphonie, die Bindungen mit ihr im tiefsten Grunde konträren musikalischen Gesetzlichkeiten eingegangen ist; eben um die Polyphonie unter dem Gesetz der Harmonie. Reine Polyphonie aber, die ganz sie selbst ist, wird nicht als Ganzes konzipiert; sie schafft auch keine festen musikalischen „Formen"; sondern der Aufbau im zeitlichen Nacheinander der Teile bestimmt ihr Wesen, mag auch das Ergebnis im gleichzeitigen Erklingen beruhen; denn dieses richtet sich ja nicht als Ganzes nach außen, sondern entsteht als mehr zufälliges Ergebnis von innen her, und das Nacheinander der Konzeption bleibt in der sukzessiven Beziehung der Teile aufeinander im erklingenden Werke lebendig. Es erfährt nur eine Umbildung in werthaft abgestufte Beziehungen: etwa in 1. Beziehung Tenor—Diskant, 2. Diskant—Baß, 3. Baß—Alt, wobei die einzelnen Faktoren natürlich vertauschbar sind. Solche Beziehungen aber vermag eine Klangnotierung nicht auszudrücken. Die Tabulatur rückt somit auch von der Wiedergabe einer reinen Polyphonie ab. Ihr kommt es auf anderes an. Sie hält den Klang des Instruments fest, ohne Rücksicht auf das polyphone Urbild. Ergibt sich der Klang, auf den die Tabulatur hinweist, als polyphones Gebilde, so hat dies eigene Strukturgesetzlichkeiten: es erscheint als Lautenpolyphonie oder als Orgelpolyphonie im Sinne des Instruments verändert, die absolute Polyphonie des Urbilds zwar andeutend, aber nicht

[1] Leo Schrade, Luis Milan, Publ. älterer Musik, Jg. II, 1927, wo in der Einleitung die Grundsätze für die Tabulaturübertragung festgelegt werden.

nachahmend. Die Tabulatur versucht die geistige Relation zwischen Instrument und Notation zu lösen[1]. Das aber ist nicht die Aufgabe der Mensuralnotation, deren Wesen sich erkennbar gibt in der Wiedergabe und anschaulichen Darstellung einer reinen Polyphonie.

Je intensiver wir uns den Sinn der Einzelstimmen-Notierung deutlich zu machen versuchen, desto klarer wird es, daß die alte Mensuralmusik in ihrer Notation einen durchaus adäquaten Ausdruck gefunden hat, daß nur diese Art der Fixierung dem musikalischen Willen, der der Mensuralmusik zugrunde liegt, gerecht wird. Damit erledigt sich auch das Problem einer primär-partiturähnlichen Aufzeichnung von Mensuralmusik. Es ist aber die Frage zu stellen, ob die Einzelstimmennotierung nicht doch den Hinweis auf das Ganze in sich enthält, so daß sich darum schon die Notwendigkeit einer partiturähnlichen Aufzeichnung erübrigte. Natürlich kann diese Frage nur von der *Musik* her beantwortet werden. Uns will aber scheinen, daß hier für die alte Zeit Fähigkeiten vorauszusetzen sind, die uns heute auf Grund unserer völlig differierenden Einstellung zum Kompositionsverfahren und zur Technik des Komponierens, wie überhaupt auf Grund unserer veränderten Kunstauffassung fremd geworden sind. Ob diese Fähigkeiten wieder zu erwerben sind, ist eine Frage für sich. Das aber glauben wir, daß einem Musiker jener Zeit die Mensuralnotation unmittelbaren Zugang eröffnete zum Ganzen des Kunstwerkes, insofern er überhaupt auf die *totale* Erfassung eines in sich abgeschlossenen Kunstwerks abzielte; daß er also keine Partitur nötig hatte, die für uns, solange wir nicht zur sofortigen Verklanglichung schreiten, unentbehrlich ist. Allerdings wird der Weg, den der alte Musiker zur Erfassung des Werkes ging, der gleiche sein, wie die Musik selbst ihn beschritt: das schichtweise *Aufbauen* des Gesamtklanges von einer Stimme her, von *innen* her, nicht aber das Ergreifen eines fertigen Ganzen, wie es die Partitur bietet, die den Weg von außen nach innen vorschreibt. Wie dem aber auch sei, das Entscheidende daran ist, daß die in der Mensuralnotation fixierte Musik sich *erst* in der realen Klanggestaltung vollendet. D. h. in erweitertem Sinne, daß das mensuralpolyphone Kunstwerk *vor* seiner Verklanglichung noch nicht fertig ist. Es kann in seiner Totalität deshalb auch nicht „*im Geiste vorgestellt*" werden. Man muß es vielmehr durch tätige Mitwirkung immer neu erzeugen, weil es seinem tieferen Sinne nach, der besonders in der Notation zum Ausdruck kommt, niemals fertig greifbar *vorhanden* ist. Das in der *Partitur* festgehaltene Kunstwerk kann *gelesen* werden und es ist möglich, beim Lesen seine reale Klanggestaltung sich nur im Geiste zu vergegenwärtigen und vorzustellen. Die moderne Partitur ist eine *Spiegelung* des als abstrahiertes geistiges Gebilde aufgefaßten Kunstwerks. Die *Mensuralnotation* hingegen ist selbst noch der *Teil* eines musikalischen Prozesses, der die drei Stufen musikalischer Lebensäußerung: *Konzeption*, *Fixierung* und *Auf-*

[1] Mit wie außerordentlicher Feinheit und innerer Differenzierung diese Aufgabe gelöst wurde, zeigen die Tabulaturformen aufs deutlichste. Während die Lautentabulaturen reine Klangnotierungen sind, erhalten die Orgeltabulaturen im Bilde den Hinweis auf die polyphon ausgerichtete Klangform der Orgel: Die Stimmen werden in ihrer Führung klar gezeichnet, während die Lautentabulatur den Gang der Stimme bildlich überhaupt nicht darstellt. Bezeichnend ist dabei, daß die als umständlich bekannte *deutsche* Lautentabulatur ebenfalls Elemente der Polyphonie im Bilde zu erhalten sucht. Hier bricht sich das polyphone Denken der Deutschen Bahn, während die romanischen Lautentabulaturen reine Klangnotierungen sind.

führung in keiner Weise voneinander zu isolieren vermag; denn die Mensuralmusik kennt diese drei Faktoren nicht als Stufen, die jede in sich einen Grad der Vollendung bedeuten, sondern sie wird im realen Klange erst fertig. So gehört alles, was bis dahin geschieht, zum essentiellen musikalischen Geschehen selbst. Das aber läßt sich von der modernen Notation keineswegs sagen.

Wir erkennen hieraus, daß ein wesentliches Moment der Mensuralnotation entgegen der Partitur in der bloßen Andeutung, im Hinweisen und Führen auf ein im Bilde nicht fixiertes Ganzes beruht, das sich erst im Klange realisiert. Die Einzelstimmennotierung ist das wichtigste Kriterium dafür und ergibt sich als erstes, unmittelbar anschauliches Symbol für die Strukturgesetzlichkeit der Mensuralmusik[1].

Das Prinzip des Andeutens im Sinne symbolhaften Ausdrückens beherrscht nun auch die Mensuralnotation in ihren einzelnen Zügen. Verweilen wir vorläufig noch bei den rein anschaulichen Charakteren. Schon der erste überschauende Blick auf ein mensurales Notationsbild ruft einen verwirrenden und unklaren Eindruck hervor. Dem Auge wird kein Halt, kein sofort hervortretender Stützpunkt gegeben, an dem sich das Ganze des Bildes orientiert, wobei wir natürlich absehen von der nicht durch das Wesen der Mensuralnotation bestimmten Unklarheit und schweren Lesbarkeit vieler Gebrauchshandschriften. Das Auffallende und prinzipiell Wesentliche dabei ist, daß aus dem Gesamtbilde keine Einzelheiten betont hervorgehoben werden, die die Aufmerksamkeit des Auges auf sich lenken, es sei denn hie und da eine auffallende Tenornotierung in langen Werten. Aber auch diese wird vielfach zu vermeiden gesucht, indem durch das Proportionsverhältnis vom Tempus perfectum im integer valor ○ zum Tempus imperfectum in der Proportio dupla ¢ das notationstechnische Mittel zu einem Ausgleich in der Notierung der Notenwerte gefunden wird. Die Verschiedenheit in der Notenwertlänge, die gerade bei diesem Proportionsverhältnis meist außerordentlich groß ist, wird dann für die Anschauung verdeckt und durch ein abstraktes Zeichen ausgedrückt.

Gleitet das Auge aber über das System einer einzelnen Stimme, so wird es mit unwiderstehlicher Gewalt in eine Bewegung hineingezogen, von der der Blick auf das Ganze des mensuralen Bildes nichts ahnen läßt. Diese Bewegung nun beherrscht als Gesamtlinie das Bild der Einzelstimme. Sie geht über die einzelnen Notenköpfe hinweg, zieht diese ganz in den Bann einer Gesamtbewegung hinein und bezeichnet in allgemeiner, scheinbar völlig irrationaler Weise das Auf und Ab des melodischen Zuges. Es gibt Fälle, die beispielsweise bei Isaac nicht selten sind, bei denen allein das graphische Bild solcher melodischer Bewegungszüge ungemein ausdrucksvoll und von einem ganz eigenen, starken ästhetischen Gehalt ist, besonders wenn es sich um sehr bewegte Linien handelt[2]. Wir sehen aber auch hier wieder, wie die Mensuralnotation eine Schwergewichtsverlagerung vom Ganzen weg zum abgeschlosseneren Eindruck von der Einzelstimme erstrebt. Das Detail innerhalb der Einzelstimme aber verschwindet wiederum unter der herrschenden melodischen Bewegung. So fehlt der ordnende, rationale, schematische Taktstrich, und so, wie der melodisch-graphische Bewegungszug

[1] Wir übergehen hier, da uns in der Hauptsache nur die Form der spätmittelalterlichen Mensuralnotation (weiß-schwarz) interessiert, die innerhalb dieses allgemeinen Faktums möglichen Varianten, die das Mittelalter hervorgebracht hat.

[2] München, Mus. Ms. 3154, fo. 195v—196r.

gleichsam über die Notenköpfe hinwegzieht, um sich, scheinbar ohne Rücksicht auf deren inhaltliche Bedeutung, in seiner Gesamtheit besser veranschaulichen zu können, bleibt die rhythmische Bewegung unanschaulich; sie wird zugedeckt, geht im Melodischen auf und bestimmt sich nur im sukzessiven Fortschreiten von Note zu Note. Die in der Tat vorhandene und für das Ganze natürlich keineswegs unwichtige rhythmische Gliederung aber ist in ein abstraktes Zeichen verwandelt, das, an den Anfang gesetzt, für den reinen Bildwert ohne Bedeutung ist. Auch das ist symbolisch und bedeutet letztlich eine Nachinnenverlegung des rhythmischen Grundempfindens. Auch die Unterscheidung der einzelnen Notenwerte voneinander tritt nur wenig zur Anschauung. Die Wertdifferenzierung der Noten bleibt zwar auf kleinem Raum deutlich, ist aber auf größere Strecken beherrscht von dem Bewegungszuge der melodischen Linie, in der jede mögliche rhythmische oder gar metrische Gruppierung aufgeht. Dabei fehlt nicht etwa ein Ordnungsprinzip überhaupt, sondern es herrscht nur ein anderes, dessen Ratio allerdings sehr schwer faßbar ist: die Ordnung der melodischen Linie — sie drückt sich im mensuralen Notenbilde ungeheuer klar aus, und dies, gerade weil eine taktmäßige rhythmische Ordnung fehlt, weil der melodische Bewegungszug keine Unterbrechung erleidet und die daraus sich von selbst ergebende, eng gesetzte Schrift alles in den Dienst einer deutlichen Zeichnung der Bewegung stellt.

Dazu gesellt sich nun als weitere Grundunterscheidung von der modernen Notation die relative Wertigkeit der Einzelnoten. Prinzipiell gibt es keinen Notenwert von absoluter Geltung in der Mensuralnotation. Die Wertigkeit der Noten bestimmt sich vielmehr lediglich durch Verhältnisse, wie sie sich aus dem lebendigen Zusammenhang ergeben, durch die möglichen Beziehungen der Noten zueinander, die durch gekannte Zeichen am Anfang des einzelnen Systems charakterisiert werden. Wie stark der Wille der Mensuralnotation ist, sich, was die rhythmische Struktur betrifft, in Relationen auszudrücken und ein rhythmisches Schema zu vermeiden, zeigt darüber hinaus die Wertgeltung der Proportionslehre. In der Proportionslehre findet die Mensuralnotation das weitverzweigte System, das sie benötigt, um alle als Möglichkeit bestehenden rhythmischen Beziehungen in den verschiedensten Formen zum Ausdruck zu bringen, ohne dadurch den visuellen Eindruck des Notenbildes wesentlich verändern zu müssen. Es wird gleichsam alles versucht, um eine für die Anschauung eventuell mögliche Rationalisierung der rhythmischen Struktur, die durch die gegenseitige Angleichung der Mensurzeichen und eine dementsprechende Umgestaltung des Notenbildes entstehen könnte, zu unterbinden. Hierin hat man denn auch ein wesentliches Moment der Verkünstelung der niederländischen Musik erkannt, zumal da das Streben, sich so ganz in Relationen auszudrücken, oftmals so weit geht, daß einfache Tatbestände bewußt kompliziert gestaltet werden und man Stücke, die in der Übertragung bequem und klar unter einem Mensurzeichen aufgehen, in höchst komplizierten Notierungen gab. Abgesehen von dem Zahlen-Symbolismus, der darin enthalten ist, äußert sich hier wiederum, und zwar in verstärktem Maße, das gleiche künstlerische Prinzip, das wir bereits als Grundlage des äußerlichsten anschaulichen Phänomens, des der Einzelstimmennotierung, erkannten: das Ganze niemals als Fertiges greifbar herauszustellen, sondern immer nur den andeutenden Hinweis auf das Ganze zu geben, zugleich aber die kreishafte Geschlossenheit der musikalischen Vorgänge zu betonen, deren Sinn sich im inneren Mitvollzug erfüllt.

Wie nun die rhythmische Grundstruktur bildlich nicht schematisch, etwa durch Taktstriche, dargestellt wird; wie das Mensurzeichen wiederum auch nur ein Hinweis ist, einen Bewegungsmodus zwar andeutet und den Schlüssel gibt für die Erkennbarkeit der Notenwerte, nicht aber eine rationale, sofort übersehbare Aufteilung und Gliederung des Bildes in Zeitgruppen, die immer wiederkehren, so schreitet das Auge auch von Note zu Note einzeln fort und erkennt den Wert der Noten nur aus dem engsten Zusammenhang als bezogenen Wert. So entwickelt sich die rhythmische Gesamtbewegung, die metrische Struktur, aus dem Verlauf heraus, ein rhythmisches Glied schließt sich an das andere zu einer Bewegungskette von ungeheurer Biegsamkeit, zu einer Bewegung ohne Ende. Denn das scheint ihr Wesen, daß sie als Ganzes nicht überschaubar, nicht gliederbar ist, daß man in ihr steht, ohne Anfang und Ende als Grenzen, als Ausgangs- und Zielpunkt erkennen und erfassen zu können, nur am Einzelglied sich vorwärtsbewegt bis zu einem plötzlichen Ende, das unvermutbar ist. Diesem Wesen entspricht es auch, daß es in der Notation eine Bewegungseinheit gibt, die Semibrevis, die als undifferenziertes Einheitsprinzip das Grundmaß des Bewegungsfortschritts bildet, und zwar durch alle Zeitmaße hindurch einheitlich. Eine Veränderung bestimmt sich durch das Mensurzeichen, etwa der Proportio dupla, wo nun aber an die Stelle der geschriebenen Brevis die Semibrevis als integer valor zu denken ist. Trotz dieser konsequenten Orientierung der rhythmischen Bewegung am integer valor, der jede Akzentbetonung ausschaltet und einen dauernden Schwebezustand herstellt, ist die höhere rhythmische Einheit (das tempus imperfectum oder das tempus perfectum), in der der integer valor zu einem übergeordneten Ganzen summiert wird, nicht ohne Bedeutung. Das tempus aber ist lediglich eine Summierung, keine Synthese zu einer wirklichen Strukturganzheit. Und es wäre grundfalsch, von dieser höheren Einheit her eine Taktgeltung in die Mensuralmusik hineinzutragen. Nichts falscher deshalb, als den Schluß eines Stückes auf dem zweiten Teil des Tempuswertes, der durch die entsprechende Tempusvorzeichnung angezeigt wird, als im Stück vorhandenen Taktwechsel aufzufassen und darnach eine Korrektur in der Übertragung vorzunehmen. Gegen eine solche Methode spricht auch eine allerdings noch nicht konsequent beobachtete Tatsache, daß vielfach die Pausenwerte die Gesamtheit der zu pausierenden Zeit auszudrücken bestrebt sind, ohne auf die Stellung der Pausen innerhalb des Tempus-Zeitwertes Rücksicht zu nehmen[1].

Ein letztes anschauliches Merkmal der Mensuralnotation, dessen wir Erwähnung tun wollen, ist die durch ihre charakteristische Form auffallende Ligatur. Rein bildlich kommt ihr nur in ganz bestimmten Fällen ein eigener Symbolwert zu, während sie im Großen und Ganzen die Anschaulichkeit des spätmittelalterlichen Mensural-

[1] Allerdings wird man häufig auch Ende des 15. Jahrhunderts Aufzeichnungen finden, die auf die Auffüllung des Tempuswertes bei der Pausensetzung achten. Dies ist also kein schlüssiger Beweis. Daß aber die Aufzeichnungen des 16. Jahrhunderts, je weiter man zeitlich fortschreitet, eine immer konsequenter durchgeführte Beobachtung der Tempuswertauffüllung aufweisen, steht zweifellos im Zusammenhang mit der immer stärker hervortretenden Hinneigung zu einer akzentuierten Taktrhythmik und zu einer Übersichtlichmachung des Notenbildes im Hinblick auf die rhythmische Struktur. Deshalb kann die Tatsache, daß in früherer Zeit diese Konsequenz zweifellos fehlt, ein Hinweis darauf sein, daß auf diesen Faktor kein entscheidender Wert gelegt wurde und die Beachtung der Wertauffüllung in der Pausensetzung sich daher mehr aus dem zufälligen Wissen vom Tempuszusammenhang ergab, aber nicht immer bewußt erstrebt wurde.

bildes durch ihre schwerfällige Form stört. In der Tat erfüllt sie in der spätmittelalterlichen Mensuralnotation keinen essentiellen Sinn. Sie kann allerdings manchmal noch von unmittelbarer Anschaulichkeit sein, wenn es sich um mensurierte Choraltenores handelt, in denen die originale chorale Ligaturform festgehalten wird. Aber selbst damit wird ihr kein unmittelbar aus der spätmittelalterlichen Mensuralnotation selbst erwachsender Sinn gegeben, sondern sie ist im wesentlichen nur traditionelle Übernahme. Ein schwacher Rest ihrer ursprünglichen Bedeutung erhält sich in ihrer Beziehung zum Text; aber auch die konsequente Beobachtung dieser Beziehung ist dann doch erst die Sache des 16. Jahrhunderts. Es ist nicht umsonst heute schon bemerkt worden, daß die Ligaturensetzung im Spätmittelalter vielfach der Schreiberwillkür zu unterliegen scheint. Diese Frage sei hier offen gelassen. Daß aber nur in ganz bestimmten Fällen die Ligaturenbildungen in der spätmittelalterlichen Mensuralnotation wirklich sinnvoll sind, ihnen also nur relativ selten ein eigener Symbolwert zukommt, scheint deutlich. Ihre ursprünglich zentrale Bedeutung sowohl für die Choralschrift wie für die Schriftform der ältesten Mensuralmusik, hat sie in späterer Zeit verloren. So ist es bezeichnend, daß Petrucci z. B. in seinen Messe-Drucken fast alle Ligaturen auflöst, wie der Vergleich mit der handschriftlichen Überlieferung zeigt. Er behält nur die ligatura cum opposita proprietate bei, und diese auch nur dann, wenn tatsächlich die Zugehörigkeit zu nur einer Textsilbe veranschaulicht werden soll. An sich wird der Ligaturengebrauch gegen 1500 immer seltener und erhält sich meistens nur dort, wo er innerlich sinnvoll ist: im Choraltenor.

Aus diesen Tatsachen, welche die Betrachtung des mensuralen Notenbildes ergibt, wird deutlich, in welch ganz anderem Maße die Mensuralnotation in den musikalischen Lebensprozeß einbezogen ist als die moderne Partitur. Selbstverständlich beruht der hier zutage tretende Unterschied von alter und neuer Notation auf der Verschiedenheit des musikalischen Denkens in alter und neuer Zeit, auf der Verschiedenheit der jeweiligen Kunstauffassungen. Dem Gesetz der Kunst entspricht auf beiden Seiten das Gesetz der Notation. Hierbei gibt es keine Wertung. Es gilt nur den Unterschied in seinem Wesen zu begreifen.

Tritt die moderne Notation als gesondertes geistiges Gebilde entgegen, das bis in Einzelheiten sich in eigenem Gesetze erfüllt, so ist die Mensuralnotation der reine Ausdruck der polyphonen Idee. Alte und neue Notation stehen jeweils in einem verschiedenen Zweckzusammenhang. Im Wesen der alten Notationen liegt es, sich labil zu halten, in ihren Zeichen und Formen beweglich zu sein. Sie haben das Bestreben, alles zu relativieren, so daß nur der jeweilige Zusammenhang zu ihrem Verstehen führt. Sie geben keine endgültigen Festlegungen der Einzelheiten, sie verabsolutieren nicht. Deshalb bieten sie das Kunstwerk auch nicht in seiner Totalität dar. Die alte Notation ist keine vollendete „Spiegelung" eines fertigen Kunstwerks, ist nicht die Wiedergabe eines in seiner Konzeption abgeschlossenen musikalischen Gedankens, sondern sie ist immer „nur" eine Etappe im Werden des Kunstwerks. Damit wird sie zum Symbol eines ihr innewohnenden Klangbewußtseins, mit dem sie in ihrem tiefsten Wesen verbunden ist. So müssen auch notwendigerweise bei verschieden gearteten Klangforderungen verschiedene Notationen entstehen, die sich gegenseitig entsprechen. Hier zeigt die Verschiedenartigkeit der alten Notationen, welch reiche Ergebnisse dieser Gedanke erzeugen konnte.

Die moderne Notation hingegen wird allen Klangforderungen gerecht. Sie ist als durchrationalisiertes System imstande, alle Formen der Tonwelt festzuhalten. Sie arbeitet genau und exakt wie eine Maschine. Sie ist — in übertragenem Sinne — Photographie. Sie gibt den musikalischen Vorgang getreu wieder, steht aber nicht in lebensvoller Beziehung zu ihm. Ihr ungeheurer Vorteil aber ist die große Vereinfachung. Indem sie generalisiert, hebt sie die Schwierigkeiten, die sich aus dem Bestehen verschiedener Notationsarten ergeben, auf. Jede alte Niederschrift hat dagegen bis zum gewissen Grade etwas Einmaliges an sich; denn sie wächst jeweils ganz aus der Gegebenheit des Augenblicks heraus. Das gilt nicht nur für die verschiedenen Notationsformen der alten Zeit, sondern auch für die verschiedenen Möglichkeiten, die innerhalb einer Notationsform entstehen. Man denke an die mannigfaltigen Lesarten in der mittelalterlichen Überlieferung. Was die alte Notation dabei an Exaktheit in der Fixierung verliert, gewinnt sie an unmittelbarer Ausdruckskraft; denn ihre innere Beweglichkeit läßt sie am musikalischen Leben wirkend teilnehmen. In ihr bleiben momentane Regungen anschaulich lebendig, weil sie von der musikalischen Konzeption mitgedacht wird. Nicht umsonst ist die Lehre von der Mensuralnotation ein so bedeutsamer Teil der alten Musiklehre. Denn sie ist nicht nur ein technisches Mittel, sondern sie weist in das Zentrum musikalischen Denkens.

Die eingehendere Analyse des mensuralen Notenbildes ist ein Beweis dafür, daß in ihm eine durchaus einmalige und der entsprechenden Musik vollendet adäquate Form der schriftlichen Fixierung entgegentritt. Daraus allein resultiert, daß diese Notationsform durch nichts ersetzt werden kann, daß ihre scheinbaren Lücken zu ihrem Wesen gehören und sie daher auch in keiner Weise zu verbessern ist. Besonders aber die mehrmals versuchte Gegenüberstellung mit unserer modernen Notationsform läßt im Grunde jeden Versuch der Übertragung als unzulänglich erscheinen.

Die Voraussetzung für die Forderung nach „Übertragungen" überhaupt ist die mangelnde Fähigkeit, die überlieferten Kunstwerke in ihrer originalen Niederschrift unmittelbar auffassen zu können. Dabei zeigt sich, daß die zu überwindenden Schwierigkeiten nicht bei allen älteren Notationsformen gleich groß sind. Wo z. B. in älterer Zeit Klangnotierungen vorliegen, die also ihrem Prinzip nach Ähnlichkeiten mit der modernen Notationsform aufweisen, da ist die Differenz des historischen Seins leichter zu überbrücken. Es ergeben sich dann auch bessere Möglichkeitn, in der Übertragung die Methode der alten Notation zu wiederholen, sobald eine prinzipielle Vergleichsmöglichkeit gegeben ist. Das trifft bei Tabulaturübertragungen zu. Bei ihnen erlaubt sich ein fast kompromißloses Ausdeuten der modernen Notation, und der methodische Nachvollzug ermöglicht es, bis in Einzelheiten hinein ein Äquivalent zu schaffen für die alte Bildstruktur. Hier kann sinnvoll „übersetzt" werden, die Sprache unserer Notation für den Gehalt der Tabulatursprache gefügig gemacht werden.

Für die Mensuralmusik ist eine wirklich sinnvolle Übertragungsform nicht möglich. Kompromisse liegen in der Natur der Sache, da es sich hierbei um die Wiedergabe einer Strukturnotierung in einer Klangnotierung handelt, die sich gegenseitig völlig wesensfremd sind. Es entsteht dann nur die Frage, ob man von dieser Voraussetzung aus alle anschaulichen und notationssprachlichen Eigenrechte der alten Überlieferungsform vernichten soll, oder ob es nicht möglich ist, der modernen Notation

in einigen wesentlichen Punkten einen neuen Sinn zu geben und sie dem Wesen der Mensuralnotation durch bestimmte Umdeutungen anzugleichen. Grundlegend scheint doch die Forderung, daß die Übertragung in die moderne Notation versucht, die anschauliche Ausdruckssymbolik der Mensuralnotation wiederzugeben, insofern sich die Möglichkeit dazu ergibt. Die Ausgangspunkte allerdings sind als verschiedene gegeben und eine Verrückung der Basis deshalb unvermeidlich. Die historischen Bedingungen der modernen Notation sind nicht zu übergehen: im Gegenteil, um zu einigermaßen fruchtbaren Resultaten zu kommen, müssen sie in erhöhtem Maße bewußt gemacht werden, und es ist gleichsam von ihnen auszugehen. Daraus ergibt sich die entscheidende Möglichkeit, die moderne Notationsform nicht mehr als aprioriſch gegebenes geistiges Gebilde und in ihren Elementen unantastbares Schema hinzunehmen, sondern — und das entspricht auch viel mehr der musikalischen Entwicklung der jüngsten Zeit — sie als labiles Gebilde zu begreifen und zu versuchen, das allgemeine Klangbewußtsein in die Notationsform selbst hineinzuverlagern. Es gilt also, die moderne Notation produktiv zu machen für die Deutung der Mensuralnotation und eine Übertragungsform zu finden, die gleichsam durch die Geschichte hindurchgegangen ist.

Die bisherigen Übertragungsversuche sind bekannt. Es handelt sich dabei meist um einfache Übersetzungen in die moderne Notation, um die *Auflösung* aller mensuralen Eigenarten und um die Einzwängung der Mensuralmusik in ein ihrem Wesen völlig widersprechendes Notenbild, das zudem geeignet ist, die Interpretationsmöglichkeiten auf ganz falsche Wege zu lenken. Die Forderung nach *anschaulicher* Wiedergabe der mensuralen anschaulichen Ausdruckssymbolik bleibt unberücksichtigt, wird auch gar nicht bewußt gestellt. Es wird einfach der *verstandene* Mensurwert in die moderne Note übersetzt, die Stimme in Partitur gesetzt, besondere Notationseigentümlichkeiten nicht anschaulich, sondern abstrakt ausgedrückt. Der neuerlich benutzte punktierte Taktstrich ändert an dem Partiturbilde nichts. Man halte das Bild nur in einiger Entfernung, und der Eindruck ist der gleiche.

Solange eine originale Reproduktion des mensuralen Bildes für uns unmöglich ist, ist die Beibehaltung der Partiturform, d. h. das unmittelbare Übereinandersetzen der Stimmen, die Klangnotierung also, unumgänglich. Hier ist nun die Frage zu lösen, wie innerhalb des Zugeständnisses zur Partiturform deren Auflockerung nach der mensuralen Seite hin wieder möglich ist und in ihr die mensuralen Charaktere zu verlebendigen sind. Die taktstrichlose Partitur scheint zunächst eine geeignete Lösung darzustellen. Der Notenzeitwert wird räumlich ausgedrückt und damit eine Klangnotierung erreicht, die den Bewegungscharakter der einzelnen Stimmen in seinen Hauptzügen zu erhalten sucht, wenn auch durch das Auseinanderrücken der Noten vieles verloren geht. Dennoch ist sie wegen ganz beträchtlicher Mängel abzulehnen. Ist nämlich einmal die Konzession der Partiturform gemacht, so darf auch nicht das wesentlichste Merkmal aller vertikalen *Klangaufzeichnung* weggelassen werden: die vertikale Stütze im Bilde der Partitur, der keineswegs *unbedingt* ein Taktwert zuzukommen braucht. Gerade darum betonten wir ja auch, daß die Grundvoraussetzungen der modernen Notation zu *berücksichtigen* sind. Die vertikale Stütze aber ist nicht wegzudenken, will man das Wesen einer Klangnotierung nicht zerstören. Dann notiere man lieber original, da nichts gewonnen wird als eine weitere Ver-

undeutlichung. Nur mit Mühe gelingt es überhaupt, Klänge als Ganzes zu erfassen, zumal das Auge nicht ohne Stütze parallele Linien in ihrer Gesamtheit als parallel aufzunehmen vermag. Die räumliche Ausdeutung der mensuralen Zeitwerte aber, das Einzige, was dabei gewonnen wird, bleibt ohne Belang, da dem Auge das Maß des Raumes völlig fehlt.

Es sei deshalb der Taktstrich in einem neuen Sinne umgedeutet und diese Umdeutung anschaulich gemacht im Mensurzwischenstrich, dem senkrechten Strich zwischen den Systemen, dessen Setzung durch den Tempuswert der Mensur bestimmt ist, nicht etwa durch taktmäßige Gliederung des Ganzen und seiner Ausdeutung im Sinne rhythmischer Akzentbetonung. Bei der Verwendung des Mensurstriches ist es völlig belanglos, ob ein Stück auf dem zweiten oder dritten Tempuswert schließt, da er nicht ein Taktbewußtsein zum Ausdruck bringen will, sondern in erster Linie die Klangbeziehung der Stimmen untereinander veranschaulichen soll. Das ist überhaupt das Wesentliche an der Übertragungsmethode, die diesen Weg geht, daß sie mit den Mitteln der Partiturnotation diese selbst umdeutet und ihnen einen neuen Sinn gibt. Der Mensurstrich ist der mensural ausgedeutete Taktstrich — das darf nicht als Spitzfindigkeit aufgefaßt werden, will man den Sinn der dieser Übertragungsmethode zugrunde liegenden Überlegungen nicht wissentlich mißverstehen. D. h., vom Taktstrich ist sein Strukturwert abstrahiert, sein rein anschaulicher Wert, der in der modernen Partitur selbst nur eine relativ untergeordnete Stellung einnimmt, zu Gunsten der Veranschaulichung der vertikalen Klangbeziehung betont. Die taktstrichlose Partitur weist den Mangel auf, daß sie keine Verdeutlichung der Klangbeziehung gibt; sie ist eben keine Partitur, im weiteren Sinne keine Klangnotierung. Der Mensurstrich hingegen schafft eine Klangnotierung, die die Eigenbewegung der Stimmen erhält und erkennen läßt, dabei aber ihre klangliche Beziehung zueinander anschaulich macht. Die Notenwerte werden wie bei der taktstrichlosen Partitur räumlich ausgedrückt, es bedarf keiner Bindebögen und Notenunterteilungen, die fälschlich rhythmisch akzentuierte Synkopen vortäuschen; der „Zeitraum" selbst aber erfährt eine Gliederung durch die im Tempuswert gesetzten Mensurstriche, es wird ein zeitausdrückendes Raummaß geschaffen. Dadurch wiederum findet der absolute Notenwert der modernen Notation eine mensurale Ausdeutung, zum Teil sogar erhalten sich die mensuralen Werte: Longa und Maxima. Dies gerade macht die Übertragung außerordentlich anschaulich, da, besonders bei Tenores in langen Notenwerten, die Gesamtstruktur klar hervortritt, Bewegung und Gegenbewegung völlig deutlich erscheinen.

Allerdings ist die Übersichtlichkeit der Einzelstimmen gegenüber dem Original stark beeinträchtigt, da das Auge doch immer wieder in der Vertikalrichtung abgelenkt wird. Um dagegen einen, wenn auch nur geringen Ausgleich zu schaffen, scheint es geboten, die konsequente Aufwärtscaudierung der Noten anzuwenden. Das ist eine Praxis, die im 15. Jahrhundert und auch noch in den ersten Petrucci-Drucken sehr verbreitet ist, nachdem ihr in früherer Zeit ein eigener Bedeutungswert zukam. Ihre Einführung in die Übertragung soll jedoch nicht durch das historische Vorbild gerechtfertigt werden. Sie ergab sich vielmehr aus der Notwendigkeit, ein Gegengewicht gegen die Klangnotierung und ein Äquivalent für die Einzelstimmennotierung ninerhalb der Partitur zu schaffen. Das gleiche Resultat ist daher zufällig. Die Aufwärtscaudierung in der Übertragung bezweckt lediglich eine Verdeutlichung der

melodischen Linie, deren Bewegungsrichtungen durch die wechselseitige Caudierung zu sehr verwischt werden.

In dem Bestreben, die Eigentümlichkeiten der Mensuralnotation ebenfalls anschaulich auszudrücken und nach Möglichkeit alle abstrakten Zeichen zu vermeiden, wird die Ligatur am besten durch einen direkten Verbindungsstrich zwischen den in Frage kommenden Noten dargestellt. Es ist allerdings eine berechtigte Streitfrage, ob die Ligatur überhaupt der Andeutung in der Übertragung bedarf. Wir meinen jedoch, daß die Tatsache ihrer Existenz als historische Gegebenheit nicht einfach übergangen werden darf und so lange ihr Vorhandensein noch zum mindesten problematisch ist, ihr auch in der Übertragung Ausdruck verschafft werden muß. Da zudem vielfach die Ligatur besonders in den Choraltenores, wie schon erwähnt, den Hinweis auf das chorale Urbild enthält und gerade in diesen Fällen eine charakteristische Anschaulichkeit des Ligaturbildes zutage tritt, so bedeutete eine konsequente Auslassung der Ligaturenandeutung in der Übertragung doch einen erheblichen Angriff auf die originale Notierungsform. In der Tat erweist sich der Verbindungsstrich zwischen den Noten, der in Konformität zur räumlichen Darstellung der mensuralen Zeitwerte als räumliche Gliederung der Ligatur zu verstehen ist, als höchst anschauliches Mittel für die Andeutung der Ligatur. Er zeichnet die melodische Linie der Ligatur deutlich vor und gibt zudem eine genaue und sichtbare Abgrenzung der zur Ligatur gehörenden Noten: Initial-, Medial- und Finalnoten treten, zumal da die originalen Notenwerte erhalten sind, klar hervor. Zum mindesten aber stellt der Ligaturenverbindungsstrich ein mögliches und logisch erdachtes Äquivalent für die Ligatur selbst dar, und in nicht seltenen Fällen verhilft seine Anwendung zu einer klareren Gliederung und leichteren Auffaßbarkeit des Notenbildes.

In einem Punkte erwiesen sich die Umdeutungsversuche der modernen Notation als unfruchtbar: die Schwärzung, der Color, läßt sich nur durch ein abstraktes Zeichen ausdrücken, da eine Beibehaltung der Schwärzung in der Übertragung unsere Notenwertverhältnisse völlig verwirrt hätte. Nun ist ja die Schwärzung in der spätmittelalterlichen Mensuralmusik ein rein anschauliches Mittel, dem kein symbolischer Bedeutungswert zukommt, wenn man von einigen vereinzelten Fällen, in denen der Symbolismus dann aber keine spezifisch musikalische Bedeutung hat, absieht. Im wesentlichen läßt sich, was durch Schwärzung angedeutet ist, auch anders ausdrücken. Sie hat lediglich den Wert einer Verdeutlichung etwa bei imperfekter Geltung von Longa und Brevis, besonders aber bei Kennzeichnung von Dreiteiligkeit innerhalb der Zweiteiligkeit. Dabei aber handelt es sich meist um größere Partien in der Proportio tripla, denen eine akzentbetonte Rhythmik eigen ist, und einen solchen Tempuswechsel kennzeichnet die Partitur aus ihrem Wesen heraus deutlich genug, so daß eine weitere Charakterisierung kaum nötig wäre.

Das sich im Ganzen ergebende Bild der hier nach ihren Grundsätzen erörterten Übertragung stellt sich als eine Klangnotierung dar, die zwar in einigen wesentlichen Zügen von der Partitur abweicht, den Partiturcharakter jedoch nicht so entstellt, daß etwa einem Uneingeweihten kein Zugang möglich wäre. Das Grundsätzliche der Partitur ist erhalten, innerhalb der gesetzten Grenzen aber den mensuralen Prinzipien weitester Raum gelassen.

Sicherlich ist mit dieser Übertragung keine letzte Lösung gegeben. Wenn in ihr aber — und das will uns scheinen — über die speziellen Dinge hinaus unsere eigene historische Situation sich spiegelt, und in ihr die heutigen Verhaltungsmöglichkeiten dieser Kunst gegenüber formuliert werden, so findet sie *darin* ihre Rechtfertigung. Dann auch bringt sie *das* zum Ausdruck, was anfangs gefordert wurde: den Ausgangspunkt zu suchen in den historischen Bedingungen der modernen Notation unter Anerkennung ihrer Seinsformen, um so in den historischen Tatsachen die Spiegelung unseres eigenen Seins zu erblicken. Und in der Tat geht es hier *nicht* um das „Neue à tout prix", wie man vielleicht entgegenhalten wird, sondern um eine differierende Grundeinstellung, die eine Erneuerung der Problemstellung bedingt und notwendigerweise dazu kommen muß, *scheinbare* „Kleinigkeiten" wichtig zu nehmen.

Bei unseren vorangegangenen Erörterungen handelt es sich um die spätmittelalterliche Mensuralmusik, die etwa durch den Zeitraum von 1430/50—1530 begrenzt ist. Es braucht nicht besonders betont zu werden, daß das als Übertragungsform gewonnene Resultat sich nur auf diesen Zeitraum bezieht, und es ist bekannt, daß bereits die vorhergehende und die nachfolgende Epoche neu auf ihr Wesen zu befragen sind. Schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts verschiebt sich die Basis für das mensurale Übertragungsproblem wieder, besonders unter Einwirkung der neu aufblühenden Formen der Motette und des Madrigals. Hier entstehen neue Strukturzusammenhänge, die auch die Mensuralnotation unter neue Fragestellungen rückt.

Johann Christoph Bach,

Organist zu Eisenach 1665—1703

Von

Fritz Rollberg, Eisenach

In den Jahren, in welchen der nachmalige Orgelmeister und Thomaskantor Joh. Seb. Bach Straßen und Plätze Eisenachs mit frohem Kinderspiel erfüllte, saß auf der Orgelbank der Hauptkirche zu St. Georg einer aus dem weitverzweigten Geschlecht der Bache, der seiner Musikerfamilie alle Ehre gemacht hat: Joh. Christoph Bach. Gar oft wohl haben sein „starkes" Orgelspiel und seine kunstvollen Tonsätze das Herz des jungen Sebastian erschauern lassen. Und der hat seinem Oheim ein gutes Andenken bewahrt: mehr als einmal ist später in Leipzig eines der Werke Joh. Christophs erklungen.

Dieser Johann Christoph, als ältester Sohn des Kirchenmusikers Heinrich Bach zu Arnstadt 1642 geboren, kam 1665 nach Eisenach, verheiratete sich 1667 in seiner Vaterstadt mit Maria Elisabeth, der Tochter des Stadtschreibers Wedemann. Er fand die Orgel der Eisenacher Hauptkirche in einem sehr schlechten Zustande vor, erlebte dann zu seiner Freude den Beginn des Baues eines neuen Instrumentes, wobei er sich als begeisterter Jünger seiner Kunst unentwegt und uneigennützig für eine möglichst vollkommene Ausgestaltung desselben einsetzte, seine Vollendung aber nicht erlebte.

Wie das Leben vieler Künstler, so ist auch das Joh. Christoph Bachs ausgefüllt von Sorge und Entbehrung; es stellt einen Kampf dar um das zum Leben Notwendigste. Wie aber gerade das ein Kriterium der besten Künstler, vor allem aber fast aller Glieder aus dem Stamme der Bache ist, daß sie diesen Kampf zähe führen und sich in ihrem Schaffen durch Not und Entbehrung nicht beirren lassen, so zeigt auch das Leben unseres Meisters diese Züge. Und wenn wir zur klaren Erfassung der Persönlichkeit eines Menschen von solcher musikalischen Gestaltungskraft wie Joh. Christoph nicht des scheinbar kleinsten Wesenszuges entbehren können, so müssen wir auch in Kauf nehmen, daß sein Charakterbild Seiten erhält, die wir gern missen möchten. Spitta kann im Rahmen seiner Bachbiographie (Teil I, S. 37 ff.) nur einen ganz kurzen Lebensgang dieses Mannes entwickeln; C. H. Bitter bringt in seinem „Joh. Seb. Bach" (Berlin 1881) Urkunden über Joh. Christoph, die manches Falsche bergen und die hier, soweit das als wesentlich erscheint, ihre Berichtigung erfahren sollen. Als Ganzes gesehen, erschließt sich uns ein Leben, das entbehrungsreich und voller Kämpfe ist, ein Charakter, dem Starrsinn und mangelnder wirtschaftlicher Geist viele böse Stunden bereitet haben. —

Im August 1665 war der Eisenacher Organist Andreas Oßwald zu Grabe getragen worden; über ein viertel Jahr lang hatte irgendeine musikalische Persönlichkeit der Stadt vertretungsweise die Orgel geschlagen. Inzwischen war der Blick des Rates, dem das Vorschlagsrecht für die Besetzung der musikalischen Ämter zustand, auf Joh. Christoph gefallen. Ein Vertreter des Bachschen Geschlechts hatte ja bereits im

Eisenacher Dienst gestanden: Joh. Christian, der Hausmannsgeselle aus Erfurt. Die übliche „Gastmusik", das Probespiel, blieb auch Joh. Christoph nicht erspart; Eisenacher Stadtrechnungen bringen daher als erste Nachricht über ihn:

1 fl Nicol Müllern, Botenlohn und Warttgeldt, so mit Schreiben nach Arnstadt zu dem neuen Organisten geschickt wurde den 5. December 1665.
3 fl 1 g dem neuen Organisten Joh. Christoph Bachen, alß er die probe auff dem Orgelwerck allhier zuthun von Arnstadt her erfordert wurde den 10. December 1665.
4 fl 18 g 8 ₰ sind zu bewirttung des neuen Organisten, alß er auff dem Rathhause in bey seyn etlicher vom Rath gespeiset wurde, bezahlt worden.
2 fl 14 g Johann Christoph Bachen, Organisten, seinen Haußrath von Arnstadt anhero zu schaffen zahlt.

Ich nehme an, daß der junge, dreiundzwanzigjährige Organist noch in der Mitte des Dezember, sicher aber vor dem Weihnachtsfeste, seinen Dienst angetreten hat. Ein Dienstvertrag, wie er z. B. mit Joh. Ambrosius später abgeschlossen wurde, ist nicht vorhanden. Zwei Jahre danach holt er sich seine Frau aus Arnstadt. Seine anfängliche Wohnung ist nicht bekannt. Vorhandene Schoßregister nennen von 1678—81 als seinen Wohnbezirk „Jacobsgaß und bei St. Jacob" (= ehem. Kapelle auf dem Jakobsplan). Er ist da Besitzer eines Hauses und zahlt 20 g 16 ₰ Schoß. Später, 1686, wohnt er, ebenfalls als Hausbesitzer, in der „Georgengaß". Die Frage der Wohnung ist, wie wir noch sehen werden, eines der unglücklichsten Momente seines Lebens. Das für jene Zeiten so bedeutungsvolle Bürgerrecht erwarb sich Joh. Christoph erst 1674, wo sich im Bürgerbuch unter dem 24. Januar folgende Eintragung findet:

„Joh. Christoph Bach, Organist, neben seiner Ehelichen Haußfrauen vnd Kinder."

Bereits 1670, fünf Jahre nach seinem Dienstantritt muß sich Bach in Besoldungssachen beschwerdeführend an seine Vorgesetzten wenden; er fertigt eigenhändig nachstehendes Schriftstück aus:

Memorial[1].

Demnach bekandt, daß die Vollständige besoldungen bey der Geistlichen Collectur nach Verfloßener Jahresfrist allererst gefallen, undt Die bediente unter der Zeitt nichts erheben können; Undt Dann Von E. E. Wohlw. Rath ich endesbemelter mit 10 fl Mw. an den Spital Collectoren Joseph Hermann gewiesen, welcher mir solche 10 fl quartaliter reichen soll, Damit ich mich dürfftiglich zubehelfen, biß Michaelis die gantze besoldung fällig; So muß ich doch mit Wehemuth Vermelden, daß ich von angeführtem Spital Collectore sehr langsam das erhalten kan, indem er mich baldt hie hin weiset, bald dorthin vertröstet, undt wirdt also langwierig mit der Zahlung, darüber man seinen credit bey ehrlichen leuthen, die hierauf Vertröstet, verlieret;

Weiln mir dann sehr schwehr fället, solcher gestalt mit den meinigen außzukommen; maßen ich außer meiner besoldung nichts habe, davon ich leben könte, Als habe nicht umbhin gekönt, Ew. Hoch Ehrw[ürden] solches zu Vernehmen zu geben, mit unterdienstlicher bitte, Ob etwa mit dem Spital Collectore möchte anstalt gemacht werden, Daß er mir iedesmahl bey Verfallung des Quartals die $2\frac{1}{2}$ fl unfehlbahr, ohne Vielfältiges annahnen liefern möge, und ich also der völligen besoldungszahlung auß der Geistl. Collectur erwarten könne;

[1] Superint. Archiv Eisenach: B 25 B 1, Bl. 4. Wo im folgenden keine Quelle genannt ist, gilt dieser Aktenband als solche.

Denn ich habe bißher, wenn ein quartal fellig gewesen, nach diesem Gelde so offt schicken müssen, daß ich mich geschämet, diesem aber abzuhelffen wirdt Verhoffentlich Ew. HochEhrw. mir die hülfliche Handt beyhalten der Zuversicht ich gelebe, welche aus dringenter nothwendigkeit berichten wollen

Eisenach den 10. 8 br.
anno 1670

Johann Christoph Bach,
Org:

An Sne. Wohl=Ehrwürden den Herrn Superintentenden.

Die Not unseres Meisters ist sicher nicht klein gewesen, wenn er sich, ein junger Mensch, einen für damalige Zeit erstaunlich bestimmten Ton zu wählen erlaubt. Er hat auch an der Gewohnheit, in allen seinen Schreiben stets ganz genaue Vorschläge für die Abstellung von Schäden zu machen. Ob seinem obigen Wunsche entsprochen worden ist, steht dahin. Geringer scheint die Not in des Meisters Hause aber nicht geworden zu sein. Unterm 15. Februar 1692 wendet er sich diesmal an den Rat der Stadt, nachdem er dies scheinbar schon jahrelang ohne Erfolg getan hat, mit einer sehr ausführlichen Bittschrift dieses Wortlauts:

Wohl Edle, Wohl Ehren Veste, Groß Achtbare Hoch und wohlgelahrte, Hoch und wohlweise Herren Bürge Meister und Rath, insonders Großgünst. Hochgeehrte Herren.

Ich kan nicht Vorbey, E. Wohl Edl. wohl Ehrenw. hoch und Wohlweißhht., meinen itzigen Nothstand wehemütig Vorzustellen, in hoffnung, Sie werden mich nicht allein als Vorgesetzte Grosse Patronen Großg. anhöhren, sondern mir auch gewürige Hülffe wiederfahren laßen. Es ist nehmlich denenselben bekant, daß ich die Zeitüber, da ich alhir in diensten gewesen, welches nunmehr 27 Jahr sind, mit anführung aller(hand) motiven oftt und Vielmahls flehend angehalten, daß ich doch (mit) einer freyen Wohnung alhir möchte Versorget werden: allein (ich) bin hirbey in erreichung meines Zwecks unglückseelig gewesen und habe nichts minder mit meinen gröSten schaden und Ungemach bald aus einem Miethause ein bald aus dem andern wieder (her)aus Ziehen müßen, also daß, nachdem ich Zehen miethäuser wie auch einen guten theil des meinigen dabey Vorzogen, auch unmüglich länger in solchem unbestand leben können, ich mich endlich resolvirt, ein eigen hauß zu kaufen, weil ich aber die mittel hirZu nicht in handen gehabt, habe ich mich Zu bezahlung der Angabe, biß sich etwa ein Erbfall in meinem Patria Zu Arnstadt ereignete, damit ich mich wieder retten könne, in schulden stecken und Zinßbare Capitalia aufnehmen, nachgehends auch Viel unümganglich Vorbauen müßen, wobey mir es denn abermahls sehr schwer worden, und weil nun mehro die Creditores, sonderlich aber der H. Küchenschbr. Winter, auf ihre Zahlung dringen, mir aber die Verhofften mittel noch nicht erschienen sind, so werde ich leider nun auch wieder Von dieser Wohnung verdrungen, mit was betrübnis aber, können E. Wohl Edl. auch wohl. Ehrenv. Hoch und wohlweißhh. bey hochVernünftiger ansehe= und behertzigung meines Haußstandes leichtl(ich) ermeßen. Zumahl da mir nun bey Zunehmenden jahren alle hofnung verschwindet Zu einer eigenen wohnung wieder Zu gelangen, meine Kinder auch heran wachsen und mich ie länger ie mehr kosten, und mir das häuser kaüfen wohl verbieten. Wenn denn, HochgeEhrteste Herren, ich mit weib und Kindern bey meiner besoldung, Zumahl bey itzigen schweren Zeiten, da alle Frucht und victualien Von tag Zu tag steigen, nicht subsistiren kan, fals ich in der Vorderblichen Miethe, womit maN heut Zu tag auch gar hoch hinaus will, wiederum leben und Von einem hauß Zum andern Ziehen soll, auch Vorhoffentlich in hiesiger Stadt noch so Viel raum übrig seyn wird, daß ich, als ein 27.jähriger Diener logiret werden kan, als werde ich abermahls höchstens ge=

müßiget, E. WohlEdl. auch wohl Ehrenv. hoch u. wohlweißhh. bittlichen anZuflehen, daß Sie doch Großg. geruhen wolten, mir nur diese eintzige bitte noch Zugewähren und auch mit einer freyen wohnung Zu Versorgen, weil ich sonst nicht weiß, wie ich mich mit meinen Kindern behelffen und fortbringen soll. Es ist Zwar nicht ohne, daß ich noch vor kurtzer Zeit mit einer Zulage bin bedacht worden, allein es ist auch E. wohl Ed. und wohl Ehrenv. hoch und wohlweißhh. Grg. bekant, wie mir aō 1677 auch mehr geschäffte auf die Mittwoche und Donnerstage aufgetragen worden[1], welche ich etliche Jahr ohne einige Zugelegte Ergetzligkeit Vorrichten müßen, darum will ich nicht hoffen, daß solches mir itzo im wege liegen solte, Sonder alls ungeZiemende Maßgebung schlage ich Vor, das hauß, so Zwischen dem Niclasthor und Thurm lieget, worinnen auch Vor diesen meiner Vorfahren einer, Nahmens Honorius, als Stadt Organist gewohnet hat, und weil nach deßen tod die Teutschen schulmeister solches haus biß hieher genoßen haben, so meyne ich, es könne daselbe nun wohl auch denen Organisten wiederum so lange gegonnet werden, Zumahl weil deren nur Einer hir ist, jener aber 7. sich alhir aufhalten. Denn obgleich itzo schon ein teutscher Schulhalter darinnen sitzet, so ist Er doch nur eine ledige Person, so weder Weib noch Kinder hatt, auch vorhoffentl. noch ehr unterzubringen ist, als ich mit Weib und Kindern benebst einem völligen Haußhalt.

Ich habe nochmals das unterthänige Vertrauen, E E . . . Rath werde mein so angelegentliches petitum weil ich nun nechstens, und Zwar die Woche nach Ostern, die possession meines hauses verlaßen muß, nicht despiciren, sondern mich mit förderlicher erfreulicher resolution versehen, auch mir das Vorgeschlagene hauß einräumen und daßselbe hirnechst mit einem geringen Keller und anderer noch ermangelnter nothdürfttiger Gelegenheit verbeßern laßen, damit ich in meinem höchsten Nothstand und bey itzigen schweren Zeiten nicht vollends gar submerziren dürfte.

Ich werde auch die großgünstige Willfahrung mit lebenswüriger Danckbarkeit rühmen und davor in schuldigster Ergebenheit stets verharren,

E. Wohl Edl. WohlEhrenv. hoch und Wohl.=Weißhht.

unterthäniger
Johann Christoph Bach,
Stadt Organist.

Signat. Eisenach
den 15. Februarij
aō 1692.

Aus diesem, für Joh. Christoph außergewöhnlich devot gehaltenen Schreiben spricht größte Not. Zehn Miethäuser hat er innerhalb von wenig Jahren bewohnt, mindestens zweimal war er Besitzer eines eigenen Hauses; er verschweigt das letztere, sicher aus dem Gefühl, daß er an diesen Zuständen selbst mit Schuld trägt. Nur in dem „wieder zu einer eigenen Wohnung zu gelangen", liegt ein gewisses Eingeständnis. Seine starke Verschuldung aber gibt er offen zu.

Eben zu gleicher Zeit hat auch der Kantor Andreas Christian Dedekind ein Gesuch um Besoldungserhöhung eingereicht. Während nun das fürstliche Oberkonsistorium zu Eisenach Bachs Eingabe nicht für unbillig erachtet, hat der Stadtrat keine Lust, dem Bittsteller zu helfen. Auch der Landesfürst, dem Bach anscheinend eine ähnliche Eingabe hat zugehen lassen, ist ihm sympathisch gesinnt. In einer Anweisung an den Rat ersucht er, der Bachschen Bitte zu entsprechen, da es „S. F. Durchl. . . . gerne sehen, daß dadurch ermeldter Bach in hiesiger Stadt Diensten erhalten . . . werden mögte . . ."; die Stadtväter bleiben aber bei ihrer Ablehnung.

Unterm 16. April 1692 erklären sie vielmehr zu den Gesuchen beider Bittsteller

[1] Es waren Betstunden, Beichtgottesdienste u. a. eingeführt worden.

etwa folgendes: Es ist nicht unbekannt, wie es mit gemeiner Stadt Einnahmen und Ausgaben steht. Das Geschoß ist ganz erschöpft. Dennoch sind die Gesuche nochmals eingehend geprüft worden, wir haben folgendes gefunden: Beide Gesuchsteller sind mit einer solchen Besoldung versehen, womit sie sich,

„wenn anders ein ordentlich leben und Haußwesen dabey geführet wird, ehrlich hinbringen können".

Es haben auch deren Vorgänger nicht mehr erhalten und sind ausgekommen. Die Stadtkasse sei leer; baufällige Häuser, Brücken, Stadtmauern, Marktbrunnen verlangen Unterhaltungskosten, die sich auf jährlich 100 Taler belaufen. Alles das müßte aber unterbleiben, gewährte man den Supplikanten das Erwünschte. — Auch der Vorschlag, ins Gebäude am Nikolaiturm ziehen zu dürfen, wird abgewiesen; dort sei nun einmal längst deutsche Schule. Der von Bach angeführte Honorius Lampert, Organist um 1630, habe diese Wohnung auch nur gehabt, weil er zugleich Schreib- und Rechenmeister gewesen sei. Das Gemeinwohl, besonders das der Jugend, aber dürfe auf keinen Fall unter dem Vorteil, den ein Einzelner zu erringen trachte, leiden. Außerdem habe ja Bach, wie er selbst zugebe, erst kürzlich eine Zulage erhalten.

Es zeigt sich hier und in der Folge auf seiten des Rats eben keinerlei Lust, Bach zu helfen. Während Konsistorium und Landesfürst seine Notlage anerkennen und beseitigen wollen, ist alle Bemühung bei dem Stadtrat umsonst. Um Ruhe zu haben, bewilligt der ihm in einer Unterredung „in plenum" 10 Taler Beihilfe zum Hauszins, beruft sich aber immer wieder auf seine obige Antwort. Man hat also anscheinend doch Gründe gehabt, an der völligen Berechtigung der Bachschen Bitte zu zweifeln. Das geht auch aus dem Weiteren hervor. War schon in dem letzten Schreiben des Rates ein ziemlich deutlicher Ton angeschlagen, so reißt ihm im April des Jahres 1693, als die Angelegenheit noch immer nicht ihr Ende gefunden hat, die Geduld. Des Rates abermaliges Schreiben an das Konsistorium enthält zunächst für den Kantor Dedekind eine scharfe Abfertigung. Man hatte im Rat geglaubt, er müßte nach mehrmaligem Entgegenkommen doch endlich zufrieden sein, „nach dem wir aber nunmehr das gegen theil erfahren müßen, halten wir wohl ursach, ... zu revociren, zu mahl Er etwas unverschämbt Unß einiger Unbilligkeit zu beschuldigen sich unterstanden". Der Kantor ist zwar als guter Musiker bekannt, als Lehrer der Jugend aber, welches doch die Hauptsache ist, schafft er nicht viel. Er kann jederzeit durch „ein ander tüchtig Subject" ersetzt werden. Aber auch der Organist Bach soll nicht glauben, ein Anrecht auf freie Wohnung zu besitzen. In zehn ausführlichen Punkten widerlegt man ihn. Greifen wir das Wichtigste heraus: Abermals heißt es, die Antecessores haben nicht einmal die gleiche Besoldung gehabt und sich dabei vergnügt befunden, so daß „vieleicht Von einem unordentlichen Haußwesen dergleichen Vorgeschützte mangel herrühren müssen ...!" Wenn Organist und Kantor hier mit ihrer Besoldung nicht auskommen können, so will man es gar wohl und gern geschehen lassen, daß sie ihre „Besserung" suchen, wo sie möchten. Achtundzwanzig Jahre hat Bach keine freie Wohnung gehabt, warum hat er sich in der langen Zeit keine eigene „verschafft oder behauptet"? Und endlich des Rates Haupttrumpf: „es were gut, wenn Er die allmosen Einnahmen besser ad ministriret und dabey nichts ad proprios usus verwendet hette ..."

Versuchen wir, hier zusammenzufassen. In der Hauptsache sind es zwei Dinge,

die man Bach vorwirft: die Unstimmigkeit in der Almosenkassenangelegenheit, und dann wiederholt sein „unordentlich Hauswesen". Rechnen wir hinzu den zehnmaligen Wohnungswechsel, die Aufgabe mindestens zweier eigener Häuser, die Schuldenlasten bei seinem Tode, von denen noch zu reden sein wird, das alles läßt recht merkwürdige Zustände in seiner Familie erschließen. Waren sie im Charakter beider Eheleute begründet? Waren es Schläge des Schicksals, die sie veranlaßt haben, oder wirkte beides zusammen?

Eine Kirchenbuchnotiz: Sabbathi 6. 8br. 1694 com. priv: 6 personen,
H. Joh. Christoph Baachen mit den seinigen, so kranck gelegen.

Man ist leicht geneigt, eine solche Bemerkung als belanglos zu nehmen; da findet sich, zufällig, unter großen Mengen ungeordneter Bestände des Weimarer Archivs, ein Schriftstück[1], zwanzig Tage später abgefaßt, als wertvolle Ergänzung obiger Notiz:

Durchlauchtigster Hertzog, Gnädigster Fürst und Herr!

Hochfürstlicher Durchl. kan in unterthänigkeit wehemüthigst nicht verhalten, ist auch leider! männiglich alhier allzubekant, und außer Zweiffel, mit sonderbahrer Compassion E. Durchl. schon vorlängst vorgebracht, in was vor einen erbarmungswürdigen, elenden Zustande ich aniezo stecke, und wie mein Hauß mit so viel Krancken angefüllet, daß es einen Lazareth nicht ungleich siehet. In welchem von GOTT mir aufferlegten schweren Haußkreuze mir ganz unmöglich fället, mir und meinen Krancken Weib und Kindern ferner nothdürfftige Verpfleg- und erhaltung anzuschaffen; wie denn mein notorisches unvermögen so erschöpffet und ausgesogen, bey solche harten unglücksfall einen heller mehr bey zusetzen, und dahero äuserst gezwungen werde, in solcher meiner miserablen Bedrängnüs meine Zuflucht zu Christl. Herzen Mitleiden zu nehmen, Und weilen insonderheit mir erinnerlich und bewust ist, mit was vor einer generosen Christfürstl. Gütigkeit und Milde E. Hochf. Durchl. Allen nothleidenden und Elenden höchst rühmblichst zugethan seind,

Alß habe umb soviel mehr der unterthänigsten Künheit mich unterfangen müssen, E. Hochf. Durchl. meine Noth und miserabln Zustand in demüthigsten gehorsamb zueröffnen, Ganz flehentlich bittende, Sie geruhen gnädigst solches in keinen Ungnaden aufzunehmen, sondern vielmehr, nach dero weltbekannten, angebornen hochfürstl. Clemenz solchen zu consideriren und dahero die gnädigste verordnung ergehen zu laßen, daß mir armen preßhafften Diener zu mein und meiner armen Weib und Kinder nothdürfftigen hinkommen etwas Korn und was sonsten deroselben in gnaden beliebet, dargereicht werden möge.

Solche hochfürstl. Gnade wird der barmherzige GOTT alß ein reicher Vergelter alles deßen, was an armen bedrengten und nothleidenden geschiehet, mit vielfältigem Segen gewißlich ersetzen ...

E. Hochf. Durchl.
unterthänigst gehorsambster Diener
Johann Christoph Bach
Organist.

Eisenach,
den 28. October Ao
1694

Der Herzog hat Bach nicht umsonst so bitten lassen, denn eine Notiz auf der Adresse der Eingabe läßt erkennen, daß am gleichen Tage 1 Malter Korn und 2 Klafter Holz an den „Supplikanten" abgegeben worden sind. Nach den fürstlichen Hofhaltsrechnungen wird Bach auch ferner, für die Quartale Michaelis und Weihnachten 1695, mit Geld und Weizen „vergnügt" (= 6 fl 18 g). Weiterhin bezieht er bereits seit

[1] Abt. Hof und Haushalt, Rechnungswesen ... 1686—1710.

Anfang der 90er Jahre pro Quartal 3 fl 9 g Besoldung für seinen Dienst in der Hofkapelle. Dieses Institut konnte sich an Umfang nicht mit vielen anderen mitteldeutscher Höfe messen, wohl aber hat es einige bedeutsame Musiker zu den seinigen gezählt: in den Jahren 1677/78 musizierten da zusammen Pachelbel (der knapp ein Jahr als „Musikus" am Hofe war, die übliche Bezeichnung „Hoforganist" habe ich nirgends gefunden, und dann nach Erfurt ging), Ambrosius und Joh. Christoph Bach. Später war Kapellmeister Daniel Eberlin, jener seltsame, vielseitige Künstler, der Telemanns erster Schwiegervater wurde, endlich der letztere selbst.

Der Eisenacher Herzog darf, wie wir schon früher erkannten, als einziger Gönner Bachs gelten. Durch ihn fand auch die arg drückende Wohnungsfrage wenigstens auf einige Jahre eine für Joh. Christoph beglückende Lösung: er erhielt ein Unterkommen in dem nicht weit westlich der Georgenkirche gelegenen fürstlichen Münzgebäude, dem vormaligen Krankenhaus des Dominikanerklosters. Durch einen bis ins Einzelne ausgearbeiteten Vertrag sicherte sich der Fürst freilich nach jeder Seite hin, wie aus dem Folgenden deutlich hervorgeht:

Des Organist Bachens Revers wegen Bewohnung des Müntzhauses[1]:

Demnach der Durchl. Fürst ... Joh. Georg ... auf mein unterthänigstes Nachsuchen gnädigst sich entschloßen, mir zu meinem einstweiligen aufenthalt und revocatione die Wohnung in dero Fürstl. Müntze alhir frey und ohne Zahlung einigen Zinses zugönnen, dero fürstl. Rentcammer auch mich dato durch den fürstl. S. Renthschreiber, Herrn Johann Wolfgang Löwen, dahin eingewiesen und mir nachfolgendes, als: (folgen Gemächer, wie sie aus dem Inventarium hervorgehen ..., s. u.) wie solches alles obbemelder H. Renthschrbr. in ein Inventarium bracht, zu meinem Gebrauch einräumen laßen.

Als verspreche hirdurch, mich aller dieser Gemächer und Gelegenheiten pfleglich zubedienen, und eines mehreren im geringsten nicht anzumaßen, auch keineswegs an verschloßenen und versiegelten Zimmern, insonderheit dem Gebäudte, worinnen das Waltzwerck mit aller Zubehör befindlich, und der schmiedestuben zu vergreifen, und solche zueröffnen, noch denen meinigen oder iemand anderes dergleichen zuthun noch zulassen, vielmehr deswegen, und daß ein solches nicht geschehe, fleißige auffsicht zuführen, auch die Thür vor der fürstl. Müntz soviel möglich, verschlossen zu halten, und niemanden, deme es nicht erlaubet, den freyen Eingang zugestatten, damit nicht durch böß und muthwillig Gesindlein etwas verderbet und zuschanden gebracht werden möge. Maßen ich dißfalß vor allen schaden zustehen und zuhafften mich hirdurch verbindlich gemachet haben will. Treulich sonder Gefährde.

Zu dessen mehrerer Versicherung habe ich diesen Schein und Revers eigenhändig unterschrieben, besiegelt und wissentlich von mir gestellet.

So geschehen Eisenach, den 27. Aprilis 1696.

Joh. Christoph Bach,
Organist.

(Siegel.)

Sieben Wohnräume nebst Boden und Ställen standen ihm zur Verfügung. Jede Fensterscheibe, jeder Eisenriegel und jeder Holzpflock an den Wandregalen waren in einem besonderen Inventarium verzeichnet. Ihm nicht überlassene Gebäude wurden mit dem fürstlichen Siegel gesperrt.

Bis zum Jahre 1700 erfreute sich Bach dieser Behausung; am 5. Februar wurde

[1] Staats-Archiv Weimar, Nr. 471 des „Eisenacher Archivs", Abt. Dienersachen.

sie ihm aufgekündigt, da der Fürst das Gebäude selbst wieder nötig hatte. Gleichzeitig versuchte er aber, Bach aus den Kollekturgeldern ein Darlehen von 300 fl zu verschaffen, damit er sich wieder ein eigenes Haus erkaufe. Es handelt sich um das des Buchbinders Petri. Abermals lehnt der Stadtrat das Ansinnen des Fürsten ab, weil die Kassen erschöpft seien. Dagegen lädt er Bach vor und legt ihm nahe, andere Gebäude ins Auge zu fassen, auf denen viele fürstliche Lasten ruhen und die, falls der Fürst diese Schulden fallen läßt, für ihn billig zu haben sind. Starrsinnig lehnt jedoch Joh. Christoph fast alles ab: Ein Haus in den „Vorgärten" der Stadt, ein zweites in der „Wiegardt", ein drittes, das bei „besorgender Contagion" erbaut worden ist. (Diese Seuche hinderte Joh. Ambrosius, nach Erfurt überzusiedeln, sonst wäre Joh. Sebastian wohl dort geboren!) Dagegen versteift er sich auf das Eigentum der Witwe Tell in der Fleischgasse, zu dem ihm jedoch die Mittel fehlen. — Endlich ist auch der Rat „ratlos", er stellt, zumal ja Bach schon jährlich 25 Taler zum Hauszins erhalte, die ganze Sache dem Fürsten anheim. Wie danach die Angelegenheit ausgegangen ist, bleibt zunächst ungeklärt. 1702 aber hatte Bach doch noch einmal ein Haus erworben (vom Bürger Avemann), wie unten zu ersehen sein wird. Es zeigen sich hier aber dieselben Züge, wie wir sie schon früher an ihm erkannten.

Die einzigen Gönner Joh. Christophs waren und blieben die Fürsten. Nach dem früher erwähnten Joh. Georg II. regierte von 1691—1729 sein Sohn Joh. Wilhelm. Auch der schien Verständnis für die Größe unseres Meisters zu haben. Seine Regierung bedeutet die Glanzzeit des Eisenacher Fürstenhofes; nach der musikalischen Seite hin ist sie gekennzeichnet durch Namen wie Pantaleon Hebenstreit, G. Phil. Telemann, Adam Birkenstock. Bereits anfangs der 90er Jahre war Joh. Christoph (wie auch Joh. Ambrosius) Mitglied der Kapelle; 1700 wird ihm durch Ernennung zum Kammermusiker verdiente Anerkennung und zugleich Verbesserung seiner wirtschaftlichen Lage zuteil[1].

Von Gottes Gnaden Johann Wilhelm, Herzog zu Sachsen ...

Demnach wir dem Organisten Joh. Christoph Bachen in Betrachtung seines armseeligen Zustandes und bißhero sowohl bey der Stadt alß bey Hof leistender Dienste, bevorab Unseres hochseeligsten Herrn Vaters Gndl. ihme gethane Versprechung, künfftighin von Michaelis an folgendes tractament gnädigst verwilliget, alß

24 Rthlr an Geld, 4 Claffter Holz,
4 Malter Korn, 4 Schock Reisig nebst der Geistl. Deputat frey anzuführen,
4 Malter Gersten.

Ingleichen die Kost bey Hof, so offt er daselbst aufwartet, nicht weniger zur Kleidung ein für allemahl 12 Rthlr.

Alß begehren Wir hiermit gnädigst. Ihr wollet gedachtem Organist Bachen besagtes tractament künfftighin richtig abgeben lassen, auch die Verfügung thun, daß ihme zur Kleidung die Wahren vor 12 r verabfolget werden mögen.

An dem geschieht Unsere Meinung und Wir sind Euch mit Gnaden wohl gewogen.

Eisenach, den 9. Septembris 1700.

Joh. Wilhelm z. Sachsen.

... unsern zur Renth-Cammer
zu Eisenach verordneten Praesident,
Räthen und Landrenthmeister ...

[1] Weimar, w. o. Nr. 471.

Auch hier findet sich also wieder eine ausdrückliche Anerkennung seiner Notlage. Sein Dienst in der Kapelle dürfte der als Cembalist gewesen sein.

Werfen wir nun einen Blick auf die Familie des Joh. Christoph. Von seiner Heirat war bereits die Rede. In der Tochter des Arnstädter Stadtschreibers hatte er eine Frau aus angesehener, über den Durchschnitt hinaus gebildeter Familie. Spittas Angaben über die Kinder Bachs lassen sich berichtigen und ergänzen. Die Kirchenbucheintragungen, die ich fand, sind diese[1]:

1. Johann Nicolaus, ist getauft am 17. Oktober 1669 durch den Archidiakonus Vierling. Paten: Johann Christoph Hofmann, Armaturenhändler zu Suhl; als dessen Stellvertreter: Justin Thiel, Handelsmann, hier; ferner Nicolaus Kerner, f. s. Hoforganist und Küchenschreiber zu Gotha, und des genannten Herrn Thiels Hausfrau Maria.
   (Joh. N. ist der spätere Stadt- und Universitätsorganist zu Jena. Bekanntgeworden als Suitenkomponist und Verfasser der kleinen Studentenoper „Der jenaische Wein- und Bierrufer".)
2. Maria Sophia: getauft 26. März 1674. Paten: Die Ehefrau des Mag. Christoph Bonaventura Cotta, Pfarrer zu Stedtfeld, Maria Christina; Herr Tobias Länger (Lang?), Bürgermeister zu Rudolstadt, ihn vertrat wegen Abwesenheit der Pfarrer Cotta; endlich die Frau Justina Sophia des Rechtspraktikanten Reinhard Martini.
3. Johann Christoph: getauft am 29. August 1676. Paten: Mag. Joh. Christoph Zerbst, Diakonus zu Eisenach; Joh. Christoph Belling, Apotheker; Anna Margaretha, Frau des Handelsmanns Joh. Mock.
   (Später Klavierlehrer in Erfurt, Hamburg, Rotterdam; gegen 1730 in England. 1703, bei des Vaters Tode, ist er von Lübeck aus auf der Heimreise.)
4. Christina Dorothea: getauft 19. Sept. 1678. Patin: die Frau Christina des Amts- und Geleitsschreibers Mich. Schindler.
5. a) Joh. Michael } Zwillinge, getauft im Haus am 1. August 1685 (am
   b) Margaretha } selben Tage Privatkommunion der Frau Maria Elisabeth). a) Paten: Joh. Michael Bach, Organist in Gehren b. Arnstadt. (In Stellvertretung der Kantor zu Eisenach Joh. Andreas Schmidt.)
   („Begraben 4. Juni 1686 Joh. Christoph B. jüngstes Töchterlein gratis"; also diese!)
   (Joh. Michael wurde Orgelbauer, in der Fremde gewesen, Norden Deutschlands.)
   b) Frau Margaretha Feldhaus, Ehefrau des Bürgermeisters und Kassierers Martin F. zu Arnstadt; Stellvertretung: Lic. Konr. Junckers Ehefrau Maria Elisabetha.
6. Anna Elisabeth: getauft 6. Juni 1689. Patin: des Kantors und Kollaborators der Schule zu Ohrdruff Joh. Henrich Kuhn Hausfrau Anna Elisabeth. Vertretung: des Küchenschreibers Kasp. Winter Hausfrau.

[7. Johann Friedrich, nach Spitta zwischen 1674 und 78 geboren, ist in den Eisenacher Kirchenbüchern auch von mir nicht aufzufinden gewesen. Ob er also aus irgendeinem Grunde gar nicht in Eisenach geboren ist? Er wurde später Organist in Mühlhausen, Nachfolger Sebastians. Er war ein genialer Mensch, aber durch Trunk verkommen. Er ist wohl der „Friedemann" von Joh. Christophs Familie.]

In den Schülerverzeichnissen der Lateinschule zu Eisenach sind sowohl Sebastian und seine Brüder zu finden, als auch einige von Joh. Christophs Söhnen. Es ist

[1] Die Angaben der Lebensschicksale nach Spitta und Walthers Lexikon.

nun seltsam, daß zwischen diesen beiden Bach-Familien von dem so oft gerühmten Verwandtschaftssinn nichts zu spüren ist. Nur einmal ist Gevatterschaft zwischen ihnen, und auch da tritt Joh. Christoph nur als Vertreter eines auswärtigen Paten ein. Und doch sind beide Männer wie auch ihre Frauen in einem größeren Kreise der Bürger als Paten genannt. Ob man von seiten des hochehrenwerten Ambrosius die vielleicht ganz anders geartete Familie Joh. Christophs nicht mochte? Als sich 1695, beim Tode des Ambrosius, seine Familie auflöste, blieb niemand, auch nicht der Jüngste, Sebastian, beim Oheim am Orte. Auch dieser Umstand gibt zu denken[1].

Noch eines Punktes gilt es zu gedenken, der unserm Meister jahrelange Sorgen, viel Lauferei, Schreibarbeit und gelegentlich heftige Auseinandersetzungen mit Bürgern der Stadt gekostet hat: die Eintreibung der Accidentien, der Gebühren bei kirchlichen Handlungen. Von 1679—1700 hin erstrecken sich seine Bemühungen, die Angelegenheit zu ordnen. Schreiben von ungewöhnlichem Umfang, in denen man dem Verfasser alle Sorge und allen Unmut über die ganze Sache deutlich anmerkt, in denen er von vornherein alle möglichen Punkte der etwa kommenden Einwände zu entkräften versucht, liegen vor. Allein, alle Mühe scheint vergeblich aufgewendet worden zu sein. Es ist erstaunlich, zu sehen, wie viele Mittel und Wege die Leute seiner Tage schon fanden, um sich von der Zahlung festgesetzter Gebühren bei Hochzeiten, Taufen u. ä. zu drücken. Bereits 1679 ist Bach wegen der Hochzeits- und Brautmessengebühr, welche Organist und Kalkant zu beanspruchen haben, beim Konsistorium vorstellig geworden. Er hatte sich dabei den Vorschlag erlaubt, Hochzeitern „den Aufgeboth Zeddul" nicht eher auszuhändigen, als bis die Gebühren entrichtet sind. „Wiewohl nun, Zufolge deßen, E. E. Rath mir ieder Zeit hülffliche hand spüren laßen", finden sich doch immer Wege, auf denen die Leute sich der Zahlung der Gebühren entziehen und ihm „die von dreien Kirchen einzige accidens" nehmen. (Eisenach hatte, wie damals fast allgemein üblich, für mehrere Kirchen nur einen Organisten.) Zusammengefaßt sehen Vorschläge, Einwendungen und Gegenvorschläge so aus:

1. Sagen welche, sie wollen hier gar nicht Hochzeit machen, bekommen so ihren Aufgebotzettel und machen dann doch welche.
2. Erklären andere, sie machten nur eine „Kohlhochzeit", gingen nur mit „Zweymann" in die Kirche, trügen die Essen zusammen, nähmen keine Geschenke, währete die Hochzeit nur einen Abend . . ., sich dadurch der Gebühr entziehen, dann wird es in allem anders, halten auch zwei, drei, Tage Hochzeit, essen und trinken tüchtig, bestellen sogar Spielleute, denen sie je 1 fl Lohn zahlen müssen. Für alles andere hat man Geld, nur die Bezahlung der Organistengebühr weigert man.
3. Bei solchen „Frühhochzeiten" hat zudem der Organist früher auch ohne Spiel sein Geld erhalten, denn solche Gebühren sind keine Accidentien, sondern ein Teil seiner Besoldung. Sie sind auch bei Landestrauer zu zahlen, wenn gar keine Orgel gespielt werden darf. In solchen Fällen erhielt dann Bach die Vorwürfe, er täte ja nichts für das erhaltene Geld. Darauf hat er gebeten, man möge ihm doch gestatten, auch bei Frühhochzeiten „ein baar Verse aus dem Choral" nach der Predigt spielen zu dürfen, daß der Vorwurf nicht gilt. Das wurde auch genehmigt und ausgeführt. Sicher schwer enttäuscht muß da Bach nun wieder von zahlungsunlustigen Hochzeitern hören, „sie fragten viel nach meinem bißgen schlagen".

[1] Vgl. hierzu, als Gegenstück zu dieser Arbeit, meine Ausführungen über Joh. Ambrosius im Bachjahrbuch 1927.

4. Mittelmäßige und arme Hochzeiter gibt es überall, aber nie hört man von solchen Abzwackungen der Gebühr. Wenn Bach aber von Tagelöhnern und Leuten nichts haben soll, so geht ihm die Hälfte aller Bürger der Stadt verloren; jeder sagt dann, er gehöre zu den unbemittelten Leuten. Von wirklich Armen dagegen will er nichts, ja er erklärt sich sogar bereit, etwa von ihnen erhaltenes Geld zurückzuzahlen, vorausgesetzt, daß andere Kirchendiener auch nichts von ihnen nehmen (also z. B. der Superintendent bei Bestellung des Aufgebots, der Priester bei Bestellung der Copulation, vorm Altar nach der Copulation nichts von der Braut).
5. Frühhochzeiter, die in eine ordentliche Mittagsbrautmesse oft mit anderen zusammen eingehen, daher Brautpredigt, Musik und Geläut mit genießen, worüber sie auch die gewöhnliche Morgenmahlzeit sparen, sollen, da sie gegen Quittung vorher nur die halbe Gebühr bezahlt haben, die andere Hälfte nachzahlen. Die Brautmessengebühr beträgt 12 g, wovon 10 g dem Organisten, 1 g 9 ₰ dem Kalkanten zustehen. Gehen sie dann eine ordentliche Mittagshochzeit mit ein, dann haben sie die 2. Hälfte der Gebühr an Bach nachzuzahlen; das weigern sie freilich meist. Auch 3—4maliges Mahnen ist erfolglos; sie lassens auf eine Klage ankommen, verleugnen sich sogar, sind nicht aufzufinden und wohnen wohl gar auch oftmals nicht mehr in der Stadt; sind sie ermittelt, dann, sagt der Bittsteller, „muß ich mich mit ihnen ärgern". Organist und Kalkant machen sich mit der Beitreibung der Gelder Mühe; auch der Stadtdiener wird mit zur Hilfe herangezogen; der steckt dann auch noch einen Teil der erst schon schmalen Gebühren als Vergütung ein. Machen auch bis zu sechs Parteien auf einmal Hochzeit und zahlen die einfache Gebühr. Alles das bedeutet Einbußen, so daß er insgesammt eine Summe von 46 fl 20 g an rückständigen Hochzeitsgeldern zu fordern hat; er stellt es aber dem fürstl. Konsistorium anheim, ob man solche Restanten vornehmen soll; es seien solche dabei, die das ihrige bezahlen können. Und doch, „da itzo die Zeiten gar schwer, ergehet es mir selber gar schlecht". Wenn nur inzwischen — so schließt dieser Abschnitt — die von Bach erwünschte Verordnung erfolgte, daß er nichts mehr in Rest lassen müßte! (Des Rates erste Verordnung hierüber hat demnach überhaupt nichts bewirkt!)
6. Auch von Haustrauungen müssen ihm, seiner Meinung nach, die Gebühren zustehen, da sie — wie schon früher erwähnt — ein Stück seiner Besoldung darstellen. Nur wo eine solche Trauung aus größter Not im Haus geschieht, will er auf das Geld verzichten.

Bachs diesmaliger Vorschlag geht nun dahin, daß vor Aushändigung des Aufgebotzettels alles Geld gegen Quittung an Rat, Konsistorium oder auch an ihn (man habe ihn ja „sozusagen im Sacke") gezahlt werden soll. Findet keine Brautmesse statt, soll die Hälfte der Gebühr zurückgezahlt werden, d. h. wenn am Sonntag vorher keine Brautpredigt abgekündigt wird. Sein gutes Herz aber spricht nochmals: Bei Armut der Hochzeiter, wenn keiner etwas nimmt, will auch er nichts haben. So hofft er, sich nicht nur Ruhe zu schaffen, Sorge und Gram zu ersparen, sondern auch jede Feindschaft mit den Leuten zu vermeiden.

Sein Ziel hat er nicht erreicht! Offenbar hat man von Amts wegen doch nicht energisch genug hinter ihm gestanden, obgleich auch das Konsistorium gelegentlich für ihn eingetreten ist. Ähnliche Kämpfe machte auch der damalige Stadtpfeifer Halle durch. Am 8. September 1700 mußte Bach sich abermals bittend an seine vorgesetzte Behörde wenden: er schreibt an den Superintendenten Zerbst inhaltlich folgendes:

An allen Orten und Städten erhält der Organist bei größeren Brautmessen 12 g und die gewöhnliche Suppe[1], bei kleinen aber 6 g, der Kalkant entweder auch eine Suppe oder Geld. In Eisenach aber, einer fürstlichen Residenz, nur 9, bzw. 4 g. Jena, auch im Fürstentum gelegen, gibt sogar $^1/_2$ Thlr. für den Organisten, 4 g dem Kalkanten. Früher jedoch hat der Organist auch hier seine 12 g gehabt, wie alte Hochzeitsordnungen erweisen, „so haben auch der ältere und der jüngere H. Oßwald Seel.[2] ihre 12 g Brautmessegebühr, wenn nehmlich in einer Trauer die Orgel nicht gespielt wurde, vor sich behalten und der Calcant hat nichts bekommen".

Nun war in den letzten Jahren das Orgelwerk sehr „unbeständig geworden", erforderte, besonders im Schnarrwerk, sehr vieles Stimmen. Oft hat sich daher der Kalkant geweigert, die Bälge zu treten, da er dabei sein Handwerk versäume. Bach hatte ihm daher für alle Hochzeiten, auch wenn die Orgel gar nicht gespielt wurde, ein halbes Kopfstück versprochen. Wo es sonst herkommt, daß hier in Eisenach der Organist den Kalkanten bezahlt, nicht wie anderwärts der Hochzeiter, ist Bach auch unbekannt. Auch hier fehlen die Nachrichten darüber, was etwa sein Bemühen für Erfolg gezeitigt hat.

Ein kämpfereiches, doch sicher von starkem inneren Erleben getragenes Menschendasein ging seinem Ende entgegen. Noch eines wesentlichen Zuges der Bachschen Künstlerschaft aber gilt es vorher zu gedenken: Seiner Mitwirkung beim Orgelneubau um 1700. Dieses Kapitel ist sowohl orgelbautechnisch als auch kulturgeschichtlich interessant; es kann hier nur gestreift werden. Joh. Christoph war rastlos für das Werk tätig, unterbreitete Vorschläge, prüfte, suchte zu bessern und strebte nach möglichst vollkommener Gestaltung desselben. Auch für die beim Bau beschäftigten Handwerker trat er ein, so daß man hier den Eindruck erhält, einen warmherzigen, hilfsbereiten Menschen vor sich zu haben. Die Vollendung der Orgel erlebte er nicht.

Seltsamerweise findet sich in keinem Aktenstück auch nur die kleinste Bemerkung, die dem Künstler Joh. Christoph, dem „großen und ausdrückenden Componisten", wie ihn die Bachsche Genealogie nennt, gerecht wird. Nicht ein Wort über den Orgelspieler, keins über seine Kompositionen. Und doch muß er, nach der Zahl der erhaltenen Werke, ein recht fruchtbarer Tonsetzer gewesen sein (vgl. die Zusammenstellung der erhaltenen Werke im Bachjahrbuch 1907). Sicher sind seine Schöpfungen doch auch in Eisenach erklungen. Auch darin ist Ambrosius glücklicher gewesen: seine Leistungen fanden Anerkennung. Ein einzigesmal nennt die fürstliche Rechnung eine Komposition Joh. Christophs: sie ist für die Begräbnisfeier eines Prinzen im Oktober 1685 bestimmt. Variationen über eine Arie seines ihm vorgesetzten Kapellmeisters Eberlin liegen im Eisenacher Bachhause.

Am 23. März 1703 begrub man seine Frau. Wie bei städtischen Dienern üblich, geschah die Beerdigung umsonst. Wenige Tage danach, Lucae, 2. April, trug man auch ihn hinaus auf den Friedhof am Berghang, südlich der Stadt. Dort ruhte schon seit acht Jahren Ambrosius. Dort stand seit kurzer Zeit die „Kreuzkirche", bei deren Einweihung Joh. Christoph vielleicht mitgewirkt hatte. Kein Wort meldet, wer ihm die Leichenpredigt hielt, keine Bemerkung gedenkt des mehr als siebenunddreißigjährigen Dienstes, den er Eisenachs Kirchen geleistet hat.

[1] Brautsuppe = Mahlzeit mit Getränken.
[2] Organisten 1662 bzw. 1665.

Und nun fanden sich noch einige Bemerkungen, die zu dem ganzen Bild seines Wesens und Charakters passen und die zumeist nach seinem Tode gesetzt sind:

Rotebuchs-Rechnung 1699: 28 Taler werden ihm „gegen abgetretene Jahresaddition ... vorgesetzt", 1702 zahlt er sie zurück.

1702 hat er zur Erfüllung von 100 aßo (Schock alten Groschen) 29 zu erhalten, die man „aus gewissen uhrsachen" an einen Cr. Schmidt zahlt!

Kirchrechnung 1702/4 werden ihm weitere Summen geliehen, „gewißer uhrsachen halber" läßt man sie fallen; „auf sein bekandtes lamentieren" hatte er sogar bis 1704 Vorschüsse auf seine Besoldung genommen, auch noch einmal im Kauf eines Hauses gestanden. Nach seinem Tode schlug man alle diese Summen nieder.

Woher die Unstimmigkeiten im Leben Joh. Christophs gekommen sind, bleibt nach wie vor ungeklärt. Seine Besoldung war, wie eine Aufstellung nach seinem Tode ergibt, nicht gering: über 116 fl macht sie aus, wozu noch die schwankenden Kasualgebühren und die fürstlichen Sätze zu rechnen sind. Ambrosius hat sich sicher mit weniger Einkommen begnügen müssen.

Das Verhältnis zum Rat hat es wohl auch mit sich gebracht, daß der sehnlichste Wunsch seiner letzten Jahre, den Sohn gleichen Namens zum Nachfolger zu bekommen, nicht in Erfüllung ging. Der Rat wählte nach Joh. Christophs Tode den ältesten der Brüder, Joh. Nikolaus, zum Organisten. Der aber wollte seine gute Position in Jena nicht verlassen. Er bat immer wieder für den noch unverheirateten Bruder, der das noch nicht beendete Orgelwerk nach des Vaters Angaben weiterführen, der aber auch den Geschwistern eine Stütze sein sollte. Alles Mühen war vergebens. Obgleich Joh. Christoph jun. auf dem Heimweg war, um das Probespiel zu erledigen, beruft man einen anderen Nachfolger, Joh. Bernhard Bach aus Magdeburg. Man wollte scheinbar keinen „Joh. Christoph" wieder auf der Orgelbank sehen.

Schleiermachers Musikästhetik[1]

Von

Gotthold Frotscher, Danzig

Die „Vorlesungen über die Ästhetik", die Schleiermacher in den Sommersemestern 1819 und 1825 und im Wintersemester 1832/33 gehalten hat, und die nach den Kollegheften Schleiermachers 1842 von Carl Lommatzsch herausgegeben worden sind, enthalten auch einen Abschnitt über die Ästhetik der Musik[2]. Schleiermachers Ansichten über die Musik, die in diesen Vorlesungen zutage treten, sind bisher noch kaum gewürdigt worden[3]. Es muß zugegeben werden, daß die Gedanken, die hier vorgebracht werden, wenig geordnet sind, und daß Schleiermacher sich häufig widerspricht; sicherlich trägt dazu der Umstand bei, daß Schleiermacher seine Vorlesungen nicht mehr für den Druck präzis formulieren konnte, und daß es ihm nicht vergönnt war, seine Ideen und Anregungen in ein System zu bringen. Aber auch in der jetzt vorliegenden Form bietet der Abschnitt über die Musik in den „Vorlesungen über die Ästhetik" viel Bemerkenswertes. Die Rolle Schleiermachers in der Geschichte der Musikästhetik ist interessant nicht wegen wesentlich neuer Gedanken, die er gebracht hat, sondern weil der Verfasser als einer der ersten Philosophen, die sich mit der Musik befassen, noch zwischen der in der Vokalmusik verankerten Affektenlehre und einer neuen, psychologischen Musikästhetik steht. Die folgenden Ausführungen wollen versuchen, die Gedankengänge Schleiermachers nachzuzeichnen und eine gewisse Ordnung in seine Bemerkungen zu bringen. Die Beziehungen zur früheren, gleichzeitigen und späteren Musik- und Musikerästhetik können dabei hier nicht verfolgt werden.

Schleiermacher teilt die verschiedenen Künste ein in begleitende, das sind Mimik, Orchestik, eigentliche Mimik, Pantomime (als Grenzfall) und Musik; in bildende, und zwar Architektur, schöne Gartenkunst, Malerei und Skulptur, und drittens die poetische Kunst. Bei dem Verhältnis mehrerer Künste zueinander und in der Rangordnung der Künste gegen einander tritt nach Schleiermacher die Lehre vom Beiwerk ein. Verbinden sich zwei Künste, so können sie gleichberechtigt sein, oder eine kann der anderen untergeordnet werden. Wenn an sich jede Kunst begleitend sein könne (am wenigsten die Poesie), so sei es der Mimik und der Musik wesentlich, zu begleiten; erst in der Unterordnung komme deren Wesen klar zum Ausdruck. Läßt sich dieser Gedanke bei der Mimik und auch bei der Vokalmusik in gewissem Maße durchführen, so muß Schleiermacher sofort in Schwierigkeiten geraten, sobald er die Instrumentalmusik in den Kreis seiner Betrachtungen zieht. Wichtig ist, daß Schleiermacher nicht nach Art der Affektenlehrer die Instrumentalmusik aus der Vokalmusik durch Analogie ableitet,

[1] Aus der Arnold Schering zum fünfzigsten Geburtstage 1927 handschriftlich überreichten Festgabe.

[2] III. Abteilung, Band 7 der sämtlichen Werke, S. 366—429.

[3] Paul Moos (Moderne Musikästhetik in Deutschland, 1902, S. 57 f.) urteilt über Schleiermachers Musikästhetik: „In dem der Musik gewidmeten Abschnitt ... fehlt es zwar nicht an einzelnen guten Ansätzen und Andeutungen; das Ganze ist aber keine erquickliche Lektüre und verläuft sozusagen im Sande, da Schleiermacher für seine an sich richtige Problemstellung ... keinen einigermaßen befriedigenden Abschluß findet".

sondern eine gemeinsame Wurzel für beide Arten der Musik zu finden bestrebt ist. Das Prinzip der die Worte begleitenden Musik und der Instrumentalmusik sei dasselbe. Denn so wie man in der begleitenden Musik etwas anderes darstellen will, als das, was in dem Gange der Vorstellungen mit ausgedrückt ist, so entsteht das, was man Malerei nennt, und dies ist eine Ausartung (S. 397). Das Prinzip der Vokalmusik liege nicht darin, daß der Musik die dichterische Rede gegeben sei, sondern daß etwas Objektives da sei, das sich für sich fassen lasse und auf das die Musik bezogen sei (396). Es ist also nicht die Sprache, die den Gang der Musik bestimmt, sondern etwas anderes, Tieferes. Schleiermacher sucht dieses Prinzip in den Naturlauten aufzudecken. Der Naturlaut hat allgemeine Verständlichkeit (381), allein je mehr sich die musikalische Komposition entwickelt, desto mehr hört diese Verständlichkeit auf. Musik läßt sich nicht ohne weiteres auf das in der Natur Gegebene zurückführen, da eine eigentliche Musik in der Natur nicht vorhanden ist (383). Die Brücke zwischen der Unwillkürlichkeit in dem Natürlichen und zwischen der Kunst erscheint gleichsam abgebrochen (380). Eine Kunsttätigkeit ist nur dann vorhanden, wenn zwischen der inneren Bewegung und der äußeren Erscheinung im Laute etwas zwischentritt. Die Kunst fängt erst mit der freien Produktion an, mit dem Moment, der nicht mehr das bloß unbewußte und willenlose Resultat der inneren Bewegung ist, sondern die freie Spontaneität muß erst dazwischentreten; dieses Dazwischentreten des Bewußtseins ist das Element der speziellen musikalischen Begeistung (369). Die Musik als Kunst geht auf das Bewußtsein zurück; wenn die bildenden und redenden Künste vom gegenständlichen Bewußtsein ausgehen, so die Mimik und die Musik vom unmittelbaren Selbstbewußtsein. Das gegenständliche Bewußtsein ist das Bestreben, die uns eingeborene Form des Seins, wie wir sie auf eine gebundene Weise haben, in Einzelnes zu tragen als Bild und Vorstellung (125); das unmittelbare Selbstbewußtsein ist das völlige Aufgehen des ganzen Daseins in einen Moment (122). Das einzelne Leben ist nur in dem Wechsel der Momente des unmittelbaren Selbstbewußtseins, also liegt in demselben in der Wesentlichkeit des Gattungsbewußtseins auch dieses, die Verschiedenheit der Momente des einzelnen Lebens zum Bewußtsein der anderen Einzelnen zu bringen (124). Dieses unmittelbare Selbstbewußtsein offenbart sich zuerst in den körperlichen Bewegungen, zu denen auch die Bewegungen der Stimmorgane zu rechnen sind (124). Der Gesang ist als Naturproduktion Ausdruck des erregten Selbstbewußtseins, in gewisser Unabhängigkeit von dem Gedanken, also auch ohne Worte, als reiner „Naturton" oder als Interjektion (371). Gleichzeitig bringt aber das menschliche Stimmorgan in diese Naturproduktion die physiologische Neigung zum gemessenen Tone hinein; der erste Anfang der Musik als Kunst liegt also immer jenseits der Geschichte, im Gegensatz zur Mimik (370). Das Eintreten des Bewußtseins in den Naturlaut geht notwendig in das rein Gemessene aus und manifestiert sich in diesem (369).

Die Musik beginnt also als Ausdruck des bewegten Selbstbewußtseins im Anschluß an die Naturlaute (371), aber so wie das Bewußtsein mannigfaltiger wird und in feinere Differenzen übergeht, kann es sich nicht manifestieren, ohne den Gedanken zu Hilfe zu nehmen, und die Musik wird erst verständlich durch das Wort. Ein musikalischer Satz ist nicht durchaus verständlich in Beziehung auf diejenigen Zustände (!), aus denen die Naturlaute hervorgehen, und je größer die musikalische Komposition sich entwickelt, um desto weniger kann man bestimmt angeben, auf was

für einen inneren Zustand (!) sie zu beziehen sei (379). Aus den Naturlauten gewinnt man nur ganz allgemeine Erkenntnisse in bezug auf Höhe und Tiefe, Tempo und Rhythmus (381). Aber auch aus der Vokalmusik kann der Charakter der Musik nicht erklärt werden, da man ja ein und demselben musikalischen Satze ganz verschiedene logische Sätze unterlegen kann (380). Hier lenkt Schleiermacher in seiner Betrachtung um. Ein Kant hätte aus der Unmöglichkeit, der Musik einen bestimmten Charakter und Inhalt nachzuweisen, den Unwert der Musik gefolgert; die Affektenlehrer des achtzehnten Jahrhunderts würden an der gleichen Stelle die einzelnen musikalischen Elemente an Hand der Vokalmusik ausgedeutet haben. Schleiermacher sucht eine Lösung zu finden, indem er die Wirkungen der Musik betrachtet; unmöglich können diese in größter Differenz bleiben von demjenigen, was der Künstler wollte, vielmehr, wenn eine solche Differenz wahrgenommen würde, so würde die Kunstproduktion einen ganz andern Gang anschlagen, um das nicht zu wirken, was sie nicht will, und umgekehrt (341). Der tonsetzende Künstler braucht auch nicht in einem bestimmten Zustande des aufgeregten Selbstbewußtseins zu sein, dieser müßte längst erschöpft sein in der Äußerung, ehe er die Komposition nur innerlich vollendet hätte (379); der Moment der Leidenschaft ist nicht der der Kunst (89). Es kann also auch nicht die Tendenz sein, daß der Künstler die Töne wollte angesehen wissen als aus bestimmten Gemütsbewegungen herrührend (385). Wenn von einer solchen Kunst die Rede ist, welche Erweckung der Willensbestimmungen ist, wie z. B. kriegerische Musik, dann ist die Kunsttätigkeit keine reine. Das Wesen der Musik ist nicht das einer logischen Mitteilung, und sie hat auch keine Richtung auf das Bild, wie die bildenden Künste (399f.); die Musik hat es mit den inneren Zuständen als solchen zu tun, sie stellt das geistige Einzelleben in seinem Wechsel und in dem ganzen Umfange seiner Beweglichkeit dar (400). Der Eindruck der Musik ist nicht geringer, wenn die Wirkung nicht bestimmt angegeben werden kann. Der Grund des Interesses an den musikalischen Produktionen ist nicht die Richtung auf das Bestimmte, sondern auf die unendliche Mannigfaltigkeit im Gebiete des gemessenen Tones, als die äußere Repräsentantin der Unendlichkeit in den Beziehungen des Selbstbewußtseins, aber ohne bestimmte Korrespondenz (394). Eine Zurückführung auf das einzelne bestimmte Innere können wir fast gar nicht fassen, wogegen die innerliche Wirkung in ihrer ganzen Größe feststeht, aber sich nicht in Gedanken auflösen läßt. Dies ist eben das Geheimnisvolle, das unleugbar in der Musik liegt (383). So tritt zu dem erregten Selbstbewußtsein noch ein zweites Moment. Wenn für Schleiermacher Kunst an sich ein aus innerer Tätigkeit, nicht bloßer Anschauung hervorgehendes sinnliches Moment mit der Besinnung, also Begeistung und Besonnenheit, verbindet (85), so ist das Prinzip der Musik die Begeistung der freien Tätigkeit für den Ton (393). Diese freie musikalische Produktivität hängt eng mit der Beweglichkeit des Selbstbewußtseins zusammen; wo diese gering ist, da muß auch die musikalische Produktivität geringer sein, und umgekehrt (393). Von hier aus erkennt dann Schleiermacher auch, daß die (methodisch für ihn notwendige) Frage nach dem Grund des Wohlgefallens und nach den Wirkungen falsch gestellt war. Von hier aus wird ferner der Einwurf zurückgewiesen, daß Musik nur für fachlich Eingeweihte „verständlich" sei (382). Eine formale oder mathematische Analyse könne keine Erkenntnis des Kunstwerks vermitteln. Auch die Untersuchung der einzelnen Elemente der Musik

weist der Nichtmusiker Schleiermacher als zu unzuverlässig zurück; man könne z. B. Konsonanzen und Dissonanzen nicht davon ableiten, wie leicht das Zahlenverhältnis aufgefaßt werde, da die Seelen verschiedene mathematische Kapazität haben (389 f.). Die Bewegungen des Selbstbewußtseins beziehen sich auf das individuelle geistige Leben, aber nicht in der bestimmten Beziehung des Einzelnen auf das Einzelne, sondern des Ganzen auf das Ganze, d. h. jede beliebige Reihe und Zusammenstellung von Tönen wird auf die Beweglichkeit, nicht auf einzelne bestimmte Bewegungen bezogen (395). Je vollkommener im ganzen Umfange die Beweglichkeit des ganzen menschlichen Lebens erscheint in der ganzen Mannigfaltigkeit und Aufeinanderfolge der Töne, desto mehr ist die Idee der Musik erreicht.

Wenn Schleiermacher in diesem Punkte seiner Untersuchungen die Vokalmusik und Instrumentalmusik und einzelne musikalische Elemente näher betrachtet, so bedeutet das eine gewisse Aufgabe von den Erkenntnissen über das Wesen der Musik, die er gewonnen hatte, erklärlich aus dem Bestreben, die Einzelerscheinungen seinem System einzuordnen. Wir müssen uns begnügen, einige wichtige Gedanken herauszuheben.

In der Vokalmusik tritt zu der Sprache die Mannigfaltigkeit des gemessenen Tons als Repräsentantin der gesamten Mannigfaltigkeit der Bewegungen des Selbstbewußtseins, soweit sie nicht Vorstellungen sind, sondern wirkliche Lebenszustände. Anderes, Vorstellungen oder Bilder, kann die Musik nicht ausdrücken (394). Vorstadium der Vokalmusik sei jede Rede, die nicht reine Vorstellungen mitteilen will, sondern nur Vorstellungen als Zeichen innerer Zustände (397). Die Musik schließt sich der Poesie und nicht der prosaischen Rede an, weil in der Poesie der Gedanke keine Unmittelbarkeit hat (380). An objektive Bedeutung einzelner Worte darf sich die Musik nicht kehren, sie ist nicht an das Einzelne gebunden (408). Dem gemessenen Tone der Musik entspricht in der Poesie das Versmaß. Das eigentliche Band zwischen Musik und Poesie ist das Lyrische (380), und da ist doch alles, was objektive Darstellung scheint, nur Ausdruck eines besonderen, innerlich bewegten Zustandes[1] des Gemüts. Also geht die Musik, auch wo sie sich an die Rede anknüpft, auf diesen zurück.

Wenn die Vokalmusik in den Grundformen auf das Einzelne ausgehe, so die Instrumentalmusik auf das Zusammenspiel. Wenn die Instrumentalmusik als ein Hinausgehen über den eigentlichen Beruf der Kunst in dem Versuche, sich selbständig zu machen, bezeichnet wird (371), so liegt darin eine Konzession an die Eingliederung der Musik als begleitende Kunst. Nicht anders ist der Satz (367) zu bewerten, die Instrumentalmusik sei insofofern begleitende Kunst, als der Ausdruck von geistigen Zuständen dargestellt werde, die noch auf eine andere Weise für sich darstellbar seien, aber dieses Ausdrucks nicht entbehren können, weil er durch die Natur in notwendige Verbindung gesetzt sei mit diesem Zustande. Bemerkenswert ist immerhin, daß Schleiermacher die Instrumentalmusik, oder, wie er sie gelegentlich auch nennt, die selbständige Musik, nicht als als reines Formenspiel abtut.

Von den musikalischen Elementen stellt Schleiermacher den Rhythmus an die erste Stelle. Wie die Affektenlehrer stellt er Beziehungen zwischen dem musikalischen Rhyth-

[1] Schleiermacher sagt fast stets: bewegter Zustand, nicht Gemütsbewegung. Der Ausdruck Affekt findet sich in seiner Ästhetik nicht.

mus und der Bewegung der Respiration und des Blutumlaufs fest, auf die auch die ersten Naturlaute und die mimischen Bewegungen zurückgehen (387). Treffend ist die Bemerkung (387), daß Rhythmus intensiver bei mannigfaltigen Tönen wirke als bei einem gleichbleibenden Tone, indem Mannigfaltigkeit in der Zeit und Gleichheit im organischen Ausdruck in einem gewissen Widerspruch stünden. Übrigens verwechselt Schleiermacher nicht selten Rhythmus mit Takt.

Die Melodie sucht Schleiermacher in ihrer einfachsten Form auf die Naturlaute zu beziehen, mit dem Unterschied, daß die innere Bewegtheit hier in freier Produktion erscheine. Diese Analogie werde aber immer undeutlicher, je mannigfaltiger die Töne werden, und komme nur als Totaleindruck zustande, nachdem man das Ganze aufgenommen habe, und zwar in dem Maße, als dieses selbst in sich differenziert sei (375 f.).

Der einzelne gemessene Ton sei quantitativ nach der Stärke des Organs und qualitativ nach der Reinheit meßbar (374). Bestimmt sei ein Ton durch rhythmische Einteilung oder dynamische Entwicklung, eine Differenz von Anfang, Mitte und Ende müsse überall sein. Ein einzelner gemessener Ton bringe durch Anschwellen und Abnehmen schon für sich eine Kunstwirkung hervor, da in die organische Tätigkeit schon Besinnung eingetreten sei (374).

Die Harmonie wird aus der Komplexgestalt des einzelnen Tons mit seinen Obertönen hergeleitet (372). Auch liege in der Teilung der menschlichen Stimmlagen zugleich das Streben nach Zusammenklang (373). In einem früheren Vorlesungshefte faßte Schleiermacher die Harmonie als das Zugleichsein mehrerer Töne auf, die wiederum jeder als Glied einer eigenen melodischen Reihe anzusehen seien. Die Melodie trete am stärksten hervor, wenn der Eindruck der Folge nicht getrennt werde durch die Beziehung des Tons auf einen gleichzeitigen (390).

Die einzelnen Kunstformen entwickelt Schleiermacher aus verschiedenen Arten des bewegten Selbstbewußtseins (400). Aus dem Bewegtsein von einem geistigen Impuls ergebe sich der Kirchenstil, aus dem Bewegtsein von einem sinnlichen Impuls der Kammerstil. Beide Stile sind nicht zu eng zu fassen; zum Begriff des Religiösen im Sinne des Theoretischen gehört z. B. auch das Politische (siehe Schleiermachers Lehre vom Staat). Übergänge vom weltlichen in den kirchlichen Stil werden als Ausartung erkannt, ebenso Übergänge vom weltlichen in den „trockenen" Stil (422).

Was Schleiermacher von den verschiedenen musikalischen Formen sagt, ist nur episodisch. Das Volkslied erscheint ihm als in dem Tanzlied, der Ballade, vorgebildet. Im Liede dürfe sich die Musik dem nicht anschließen, was in der Poesie Bild und Vorstellung sei[1]; sie würde dann zwar in einzelnen Momenten Verständlichkeit haben, selbst aber nicht musikalisch werden, was die musikalische Verständlichkeit des Ganzen notwendig zerstören müsse (407 f.). Wenn das (weltliche) Lied das Einzelne ausdrücke, so sei der Choral eine gemeinschaftliche Produktion (409). Schleiermacher begründet in diesem Gemeinschaftscharakter das Einstimmigsingen des Chorals, obwohl die verschiedenen Stimmlagen dem widersprächen (410 f.). Das Rezitativ ist ihm ein Übergang zweier Künste, als redender Gesang, so wie es auch eine singende Rede (z. B. Tonfall bei der Frage) gebe; es sei noch keine volle Musik (368). Die Oper betrachtet Schleiermacher (407) als Analogon zur Ballade und als Verbindung von

[1] Siehe die Ästhetiker des Berliner Lieds, vor allem Krause.

Tanz, Gesang und Musik; weil sie sich auf diese Formen zurückführen lasse, sei sie nicht unnatürlich. Das Oratorium wird (412f.) zur Kirchenmusik gerechnet. Interessant ist die Ablehnung des Melodrams wegen der Verschiedenheit des sprachlichen und musikalischen Rhythmus, der darin zusammentrete, aber sich nicht verbinde (415).

Das Verhalten der Produzierenden und des Publikums dem musikalischen Kunstwerk gegenüber leitet Schleiermacher aus seiner Erkenntnis vom Wesen der Musik her. Der Produzierende vertritt das Element der freien künstlerischen Tätigkeit (377); eine Ausartung ist dann festzustellen, wenn diese Tätigkeit nur auf das Sinnliche zielt und wenn der Komponist im Dienste des Virtuosen schreibt (epideiktischer Charakter [419]). Beim Publikum erfordere das Kunsterfassen Reflexion, also in gewissem Sinne Mitarbeiten am Kunstwerke, zusammen mit innerem Hören (424). Auch in der Masse muß die innere Bewegtheit zusammentreffen mit der Reflexion, und eine Richtung nach außen hervortreten, die künstlerischer Art ist (427). In demselben Maße, in dem man die Musik an das Volk bringt, in demselben Maße wird auch ein gewisse Richtung auf die Reflexion, also auch eine gewisse Steigerung zur Besinnung in dem Volke vorausgesetzt werden müssen, aber eben so offenbar wird das Eintreten der Musik in das Leben selbst diese Richtung auf Besinnung vermehren (426). Diese bildende Macht der Kunst gründet sich nach Schleiermacher auf ihrem ethischen und symbolischen Gehalt. Das Einzelne hat symbolischen Wert, insofern ein Allgemeines in demselben zur Darstellung kommt, und das Einzelne, von diesem Zusammenhange abgesondert, ist eigentlich null (220). Wenn man sich begnügt, zu zeigen, daß die Kunsttätigkeit mit keiner andern sittlichen Tätigkeit in Widerspruch stehe, d. h. daß sie etwas Erlaubtes sei, so hätte man nicht geleistet, was dadurch gefordert wäre. Auch der letzte Grund muß in der Ethik festgestellt werden, so daß wir sagen müssen, wo sie gar nicht entsteht, ist ein positiver Mangel in den Entwicklungen des menschlichen Geistes (35).

Wichtigere Neuerwerbungen der Musiksammlung an der Nationalbibliothek zu Wien und Bericht über das ihr angegliederte Meisterarchiv, Widmung A. van Hoboken

Von

Robert Haas, Wien

A. Viertes Verzeichnis der Neuerwerbungen (bis Anfang Februar 1929)
(Vgl. diese Zeitschrift Jg. VI S. 661ff., VIII S. 571ff., IX S. 414ff.)

Seit dem Frühjahr 1928 sind die Notenbestände der Estensischen Sammlung als ständige Leihgabe der Musiksammlung überantwortet worden, deren Katalog unter dem Titel „Die Estensischen Musikalien" vom Gefertigten in Buchform bei Gustav Bosse 1927 vorgelegt worden ist. Ferner konnte das Musikarchiv des Josefstädter Theaters übernommen werden, dessen Bestände gemeinsam mit denen der übrigen Theaterarchive der Musiksammlung in einem in Vorbereitung befindlichen Katalog verzeichnet werden sollen. Im übrigen gelten folgende Abkürzungen: A. Autograph, Hs. Handschrift, hs. handschriftlich, P. Partitur(en), St. Stimmen. – B.: Sammlung Ferdinand Bischof, Graz; D.: Sammlung Max Dietz, Wien; H.: Hofkapellarchiv, Wien. *: fehlt bei Eitner.

Engelbert Aigner. Lob der Musik. Kantate. Hs. P. 2 Bde. 298 Bl. S.m. 3229.

Johann Georg Albrechtsberger. *Trois Sextuors Op. XIII. Vienne Bureau d'Arts et d'Industrie. St. 34 S. M.S. 11124.

Joseph Alexander. *Anleitung zum Violinspiel. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 48 S. M.S. 11307.

Arien und Lieder a. d. 1. Hälfte d. 19. Jh. 7 Hs.-Bde. S.m. 3334.

Attilio Ariosti. The favourite Songs in the opera call'd „Vespasian" (1724, 28 S), „Aquilio" (1724, *36 S.), „Darius" (1725, 44 S.), „Lucius Verus" (1727, 34 S.), „Artaxerxes" (1724, 32 S.). London, J. Walsh, durchschossener Sammelband. M.S. 10230.

Franz Aspelmayer. *Sinfonia in Dis. Hs. St. 44 Bl. H. S.m. 3601.
*6 Trios f. 2 Vl. u. B. Hs. St. 36 Bl. H. S.m. 3602.
*Menuetti 1761. Hs. St. 38 Bl. H. S.m. 3603—3608.

Carl Philipp Emanuel Bach. Cramers Psalmen. Leipzig, Selbstverlag 1774. 64 S. M.S. 10807.
Sonata (in a). Alte Hs. 10 Bl. D. S.m. 3592.

Giovanni Battista Bassani. Harmonia Festiva, being the eighth Opera of Divine Motetts. For a single voice. London, Pearson (ca. 1705). 84 S. M.S. 10806.

Ludwig van Beethoven. Fidelio f. Neun-stimmige Harmonie eingerichtet v. Wenzel Sedlak. Wien, Artaria u. Co. 2363. St. 90 S. M.S. 10812.

Franz Benda. *13 Violinsonaten. 1785. hs. St. 77 Bl. H. S.m. 3609.

Georg Benda. Ariadne auf Naxos. Kl. A. Vienne, Artaria & Co. 6. 34 S. B. M.S. 11205.
Romeo und Julie. Kl. A. Leipzig, Dykische Buchhandlg. 1778. 55 S. D. M.S. 10910.

Theobaldus Billicanus s. Gerlacher.

Wenzel Raimund Birck. *9 Sinfonie a 4. hs. St. 86 Bl. H. S.m. 3610.
*10 Sinfonie a 4. hs. St. 132 Bl. H. S.m. 3611.
*Sinfonia in Es con Corni di Caccia. hs. St. 20 Bl. H. S.m. 3612.

*Sinfonia o Ouverture della Pantomima 1758 in G. hſ. St. 36 Bl. H. S.m. 3613.
*Sonata con Trombe e Timpani in C. 1738. hſ. St. 22 Bl. S.m. 3614.

Leo Blech. Troſt in der Natur. Barcarole op. 7. A. P. Aachen 3. 7. 1900. 19 Bl. S.m. 3257.

Luigi Boccherini. *Sei Quintetti Op. XXXIII. Venezia, A. Zatta e Figli. St. 53 S. M.S. 11125.

Giovanni Battiſta Bononcini. Astartus an Opera as it was Perform'd at the Kings Theatre. London, J. Walſh (1726). 88 S. M.S. 10226.

The Most favourite Songs of Griselda. London, Rich. Meares (1722). 31 S. M.S. 10227.

The favourite Songs in the new Opera call'd Erminia. London, J. Walſh (1723). 22 S. M.S. 10230.

François Bouvard. Les delices de Comus. Paris 1751–52. 10 Teile in 1 Bd. 200 S. M.S. 9237.

Johannes Brahms. „Vierte Sonate f. d. Piano", d. i. Klavierſonate in C, op. 1. Gez. Joh. Kreisler jun. A. 14 Bl. S.m. 3251.

Joſeph Xaver Brauchle. Grande Sonate pour le Pf. Op. 5. Vienne, Bureau d'industrie 642. 19 S. M.S. 11150.

Friderich Chriſtian Breidendich. Fulſtaendig Choral-Bog. (Kopenhagen) Roppenhauſer (1764). 246 S. M.S. 10371.

Max Bruch. Skizze zu den beiden Arien der Penelope. Sept. 1872. Hintergarten im Schwarzwald. A. P. 10 Bl. S.m. 4351.

Anton Bruckner. Mehrere Werke im A.

Auguſt Brunetti-Piſano. Dem Vaterland. A. P. 5 Bl. S.m. 3258.

Padre Paolo Buonfichi. *3 Klavierſtücke. hſ. S.m. 2413 fol. 21b—24e.

(Johann Georg Burrigel.) Compendiöſe Muſicaliſche Maſchine von J. G. B. P. M., Augsburg (1737). hſ. 36 Bl. S.m. 2382.

Anton Caldara. *Sonata con 2 Clarini e 2 Vl. in Concerto. In C. hſ. St. 23 Bl. H. S.m. 3616.

*Sonata con 2 Clarini, 2 Vl. e Vla. in Concerto. In C. hſ. St. 19 Bl. H. S.m. 3617.

*5 Sonaten a 4 (In B, h, B, D, g). hſ. St. 13, 14, 13, 15. 12 Bl H. S.m. 3618—3622.

Caſimir Anton Cartellieri. *3 Divertimenti f. Holzbläſer in F. hſ. St. 152 Bl. H. S.m. 3615.

Les chants du patriotisme, étrennes républicaines précedées De la Marche des Marseillois, avec l'Air noté, pour l'année 1793, A Paris, chez les libraires patriotes. 64 S. M.S. 12101.

Vincenzo Ciampi. Six Sonatas for two Violins with a Thorough Bass for the Harpsichord. Op. 1. London, J. Johnſon. St. 37 S. M.S. 11126.

(Vincenzo Ciampi.) Six Sonatas for two Violins with a Thorough Bass for the Harpsichord. Op. 2. London, J. Johnſon. St. 45 S. M.S. 11127.

Muzio Clementi. *Quatre Sonates pour le Pf. Vienne, Bureau d'Arts et d'Industrie 365. 46 S. M.S. 11150.

*Quatre Sonates pour le Clavecin ou P. F. Oe. XII. Vienne, J. Cappi 1090. 35 S. B. M.S. 11217.

*(7) Fugues pour le Cl. Cah. I—III. Vienne, J. Sauer 57—59. 56 S. M.S. 11216.

Franz Conti. *Sinfonia a 4 in B. hſ. St. 19 Bl. H. S.m. 3623.

Carl Czerny. „Thema" f. Kl. Edur. A. 1 Bl. S.m. 3264.

Charles Dibdin. Lionel & Clarissa or A School for Fathers. A comic Opera. The music composed by eminent Masters (Arne, Dibdin, Galuppi, Potenza, Scolari, Vento, Vinci). London, J. Johnſon (1768). 77 S. M.S. 10832.

Anton Eberl. Gesänge m. Begl. des P. F. Hs. 9 Bl. S.m. 3145.

Toccata per il Pf. Op. 46. Vienna, Contojo delle arti e d'industria 617. 6 S. B. M.S. 11223.

Catharinus Elling. Jeg vil ud. A. Liedfragm. S.m. 3326.

J. W. Enschedé. Register of Zangboeken berustende in de Bibliotheek van Toonkunst te Amsterdam. A. 160 Bl. S.m. 2499.

Karl Evers. 4te große Sonate f. d. Pf. Op. 27. Wien, T. Haslingers Witwe 9814. 31 S. M.S. 10721.

Joseph Eybler. Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem. Hs. P. 22. XII. 1794. 2 Bde. 240 Bl. S.m. 3231.

Johann Wolf Franck. Geistliches Gesangbuch. Hamburg, Georg Rebenlein, 1685. 295 S. M.S. 9238.

Franz Jakob Freystädler. *XII Variations sur le thème „Nel cor più non mi sento" p. P. F. Hs. 8 Bl. S.m. 3447.

Johann Joseph Fux. 37 Triosonaten, nämlich Köchel 339, 344, 351, 360, 361, 365, 366, 368 (= 362!), 369—374, 375 (= 367!), 376—397. Hs. St. 477 Bl. H. S.m. 3625—3661.

Johann Baptist Gänsbacher. Zahlreiche kleine A. S.m. 3467—3490.

Josef Gänsbacher (Sohn). Mehrere kleine A. a. s. Nachlaß. S.m. 3491—3500.

Hans Gál. Requiem für Mignon. Op. 26. Skizze, 17. 5. 1922. A. 26 Bl. S.m. 3380. — Epigramme, 5 Madrigale, op. 27, 16. 8. 1926. A. 14 Bl. S.m. 3381. — Suite für Kl. op. 24. 18. 2. 1922. A. 12 Bl. S.m. 3382.

Baldassaro Galuppi. Il Mondo alla Roversa. Kl. A. Lipsia, Breitkopf, 1758. 70 S. B. M.S. 11276.

Francesco Gasparini. *VI Trii per due Vl. e Vc. London, J. Johnson (ca. 1765). St. 32 S. M.S.

Pierre Gaveaux. Léonore ou l'Amour conjugal. Oe. 13. Paris, Imbault (1798). P. 145 S. M.S. 10938.

Florian Leopold Gassmann. *14 Divertimenti a 4. hs. St. 204 Bl. H. S.m. 3662—3665. 24 Sinfonien. hs. St. 1308 Bl. H. S.m. 3666—3689.

(Theobald Gerlacher.) *De partium orationis inflexionibus, alijsque adcidentibus, ac Syntaxi earundem, Compendium Theobaldi Billicani. Modi undeviginti odarum Horatianarum, ad iuventutem exercendam facti. M. D. XXVI. (Nördlingen). 160 S., davon 48 S. Noten. M.S. 11111.

Felix Giardina. La libertà. Canzonetta del Metastasio. (London, Maggio, 1758.) 58 S. M.S. 10823.

Karl Heinrich Graun. Te Deum laudamus. Kl. A. v. Nellstab. Berlin, Nellstab. 60 S. B. M.S. 11291.

Battaglia del Rè di Prussia. Hs. S.m. 2413 fol. 111a—114a (S. SJMG IV 478 u. 677).

Franz Seraph Grutsch. Divertimento in F per Clar., Co., Fg. coll' accomp. d'Orch. A. P. u. St. 36 + 109 Bl. H. S.m. 3690, 3691.

Anton Gspann. 6 Deutsche f. Kl. A. 2 Bl. S.m. 3342.

Pietro Guglielmi. Die schöne Fischerin. (Singspiel in 2 Akten.) Alte hs. P. 2 Bde. 371 Bl. P. S.m. 3595.

Johann Baptist Gumpenhueber. *Menuetti pro Anno 1756. 2 Bl. B. hs. St. 21 Bl. H. S.m. 3692.

Adalbert Gyrowetz. *Die Prüfung. Kl. A. Wien, Hoftheater Musik-Verlag 163–180. 47 S. M.S. 10940.

*Trois Sonates pour le Pf. avec Accompagnement de Vl. et Vc. Oe. 40. Vienne, Bureau d'Arts et d'Industrie 186. (Nur 3. Sonate.) 15 S. M.S. 11150.

*Sonate diverse(.) Per il P. F. con acc. di Vla. e Vl. Op. 10. (In B; nur eine Sonate.) hſ. S.m. 2413 fol. 53a—66a.

Johann Adolph Haſſe. Requiem. hſ. P. 48 Bl. S.m. 3364.

Paſſionsoratorium: Die Pilgrime auf Golgatha. Kl. A. v. J. A. Hiller. Leipzig, Schwickert, 1784. M.S. 10828.

3 Flötenkonzerte in G (Fl., 2 Vl., B.) hſ. St. 38 Bl. H. S.m. 3701.

Joſeph Haydn. Die Schöpfung. Kl. A. Wien, T. Mollo u. Co. 120. 131 S. B. M.S. 11282.

26 Lieder auf das Pf. Ex Rebus Giuſ. Schellhammer, Regenschori in Baden 1803. hſ. 27 Bl. B. S.m. 3363.

Gott, erhalte den Kaiſer! Augsburg, Gombart 155. 3 S. M.S. 9467.

Sinfonia in F. (G.-A. Nr. 40.) hſ. St. 40 Bl. H. S.m. 3702.

Michael Haydn. *Graduale de Dominica. Custodi me. hſ. St. 18 Bl. Fehlt b. Klafsky. S.m. 3325.

*Eine komiſche Gratulation. hſ. St. 41 Bl. Fehlt bei Klafsky. S.m. 3293.

*Michael Haydn's Partitur-Fundament. Hg. v. P. M. Biſchofreiter. Salzburg, Oberer, 1833. 75 S. B. M.S. 11285.

Johann Baptiſt Henneberg. Marcia mit Chor „Oh weh die Königin". A. P. 4 Bl. S.m. 3343.

Georg Hindereter. *3 Sonate a 3 (in C, g, A f. 2 Vl. u. B.). hſ. St. 47 Bl. H. S.m. 3703.

Edgar Iſtel. Beabà. Scherzkanon über ein ſpaniſches Thema. A. 2 Bl. S.m. 2375.

Hieronymus Kapsberger. Poemata et Carmina composita a Maffeo Barberino olim. S. R. E. Card. nunc autem Urbano VIII. P. O. M. musicis modis aptatus. Vol. I. Romae, L. A. Soldi, 1624. 56 S. M.S. 10228.

Libro secondo d'Arie a una e piu voci. In Roma, L. A. Soldi, 1623. 26 S. M.S. 10229.

Gerhard v. Keußler. Schwebelied. A. mit a. Widmung in Beilage. 4 Bl. S.m. 3378.

Marian Königsperger. Sacrae Ruris Deliciae, seu Sex Missae Rurales: Quibus accedunt II Missae de Requiem. Op. VI. Augustae Vindelicorum, Phil. Lud. Klaffschenkel, 1744. 10 St. 171 S. M.S. 10830.

Franz Krommer. Partita (ſ. Harmoniemuſik). Oev. 45. Vienne, Bureau d'Arts et d'Industrie 99, 135, 142. 3×10 St. 164 S. H. M.S. 9242.

Harmonie (ſ. Harmoniemuſik). Op. 57, 67, 69. Vienne, impr. chim. 600, 775, 877. 3×9 St. 108 S. H. M.S. 9243.

Harmonie (ſ. Harmoniemuſik). Oe. 77, 78, 79. s. l. e. a. (Wien, chem. Dr. 1380–1382). Widmungsex. 3×9 St. 156 S. H. M.S. 8237.

3 Partiten f. 2 Ob., 2 Clar., 2 Fg., Gr. Fg., 2 Co. in F, C, Es. hſ. St. 130 Bl. S.m. 3711.

Giovanni Battiſta Lampugnani. Six Sonatas for two Vl. and a Thorough Bass. London, Ch. & Sam. Thompſon. St. 31 S. M.S. 11130.

Salvatore Lanzetti. Six Solos for two Vc. or a German Fl. and a Bass. London, J. Walſh. 41 S. M.S. 11131.

Max Joſeph Leidesdorf. Widmungsblatt „für ſeinen Freund Mälzel". Wien, 8. 12. 1817. A. 1 Bl. S.m. 3265.

Leonardo Leo. *2 Flötenkonzerte in G. hſ. St. 35 Bl. H. S.m. 3705.

Peter Lichtenthal. *Harmonik für Damen, oder kurze Anweiſung die Regeln des Generalbaſſes und der Compoſition auf eine leicht faßliche Art gründlich zu erlernen. 2. Auflage. Wien, S. A. Steiner u. Co. 21 S. M.S. 10885.

Peter v. Lindpaintner. Hirten-Meſſe in G. Nr. 5. A. Bader gewidmet. Stuttgart, 9. Sept. 1855. A. P. 40 Bl. S.m. 4355.

Franz Liszt. Orpheus, einger. f. Vl., Vc., Harfe, Harmonium u. Pf. v. Karl Zellner. A. Zellners m. Eintragungen v. Liszts Hand. 10 Bl. S.m. 3328.

(Friedrich Wilhelm Marpurg.) Geistliche moralische und weltliche Oden. Berlin, G. A. Lange, 1758. 40 S. Vgl. Eitner VI, S. 39. M.S. 10836.

Zwölf Menuetten mit Abwechslungen, welche nach der leichtesten und neuesten Art in Berlin vors Clavier gesetzet und in Nürnberg von Balthasar Schmid seel. Wittib zum Druck befördert worden. XXXX. (1740, aus der Umgebung C. Phil. Em. Bachs. Vgl. Eitner IX, S. 36 unter Schmidt, B. ohne Fundort.)

Giacomo Meyerbeer. Die Gibellinen in Pisa. Große Oper ... bearb. v. Georg Ott ... zur Musik der Hugenotten. Kl. A. Leipzig, Breitkopf & Härtel 6015. 281 S. M.S. 10789.

Joseph Mislivecek, detto il Boemo. *(6) Sonate (per Cembalo. In C, G, B, F, A, D). Hs. S.m. 2413 fol. 33b—52b.

Roderich v. Mojsisovics. Skizzen für Frauenchor und Streichorchester. Op. 3, Nr. 1 u. 2. Krumpendorf am Wörthersee, Juli u. August 1901. A. mit Bleistift. 8 Bl. S.m. 4352.

Träume am Fenster. Werk 56. Graz, 6. April—23. Mai 1901. A. 9 Bl. S.m. 4353.

Romantische Phantasie (Sonate) für die Orgel. Op. 9. 1902/1904. A. 22 Bl. S.m. 4354.

Simon v. Molitor. Die Kapelle bei St. Stephan. Notizen. A. 12 Bl. S.m. 2380.

Hofmusikstatus 1701—1832. Exzerpte. A. 20 Bl. S.m. 2381.

Mathias Georg Monn. 6 Quartetti a 2 Vl., Vla. e B. (Fischer Nr. 5, 11a, 14, 13a, 3, 6). hs. St. 53 Bl. H. S.m. 3706.

7 Partita 3. 2 Vl. e B. (Fischer Nr. 25, 21, 18, 30, 29, 19, 26). hs. St. 84 Bl. H. S.m. 3707.

Wolfgang Amadeus Mozart. 6 Teutsche f. 2 Vl. u. B. Köchel 571. A. 3 Bl. S.m. 3266.

La Clemenza di Tito. Opera seria aggiustata per il Clavicembalo del Sigre A. E. Müller, Vienna, Stamp. Chym. 139 S. M.S. 10588.

Sinfonia in D (Serenade K. 320, gekürzt). hs. St. 204 Bl. H. S.m. 3708.

Sinfonia in D (Serenade K. 250, gekürzt). hs. P. u. St. 122 + 217 Bl. H. S.m. 3709, 3710.

Adolf Müller, Vater. Das Mädl aus der Vorstadt. hs. P. 83 Bl. S.m. 2444.

Andantino con Sordini a. d. beiden Nachtwandlern. A. P. 2 Bl. S.m. 3344.

Adolf Müller, Sohn. Klaviertrio in emoll. 1862. A. P. u. St. 66 Bl. S.m. 3297.

Klaviertrio in gmoll. A. Fragm. 2 Bl. S.m. 3300.

Sonate f. Vl. u. Kl. in Gdur. Op. 3. A. 32 Bl. S.m. 3298.

3 Stücke f. Vl. u. Pf. A. 12 Bl. S.m. 3299.

Carl Friedrich Müller. Musikalisches Angebinde zum neuen Jahre (1825). Eine Sammlung 40 neuer Walzer (verschiedener Komponisten). Gestochen v. Jos. Pauchinger (Wien). 26 S. — Seyd uns zum zweytenmal willkommen! Neujahrs- und Carnevalsgabe als Fortsetzung des beliebten musikalischen Angebindes, enthaltend fünfzig neue Walzer ... (Wien) In Commission bei Sauer & Leidesdorf (1826). 36 S. — Ernst und Tändeley. Eine Sammlung verschiedener Gesellschaftstänze für den Carneval ... (Wien) In Commission bei Sauer & Leidesdorf (1826). 30 S. — Lieder, op. 2. 14 S. — Am Grabe meiner guten Mutter. 3 S. M.S. 11150.

Wenzel Müller. 16 Einzelstücke aus der Oper Die Zauberzitter. Dresden, P. C. Hilscher, Sammlung v. Arien Nr. 1, 5, 6, 10, 11, 13, 16, 17, 20–27. 169 S. M.S. 11149.

Friedrich Naue. Cantate zur Gedächtnisfeier edler Verstorbener f. 4 Singst. hs. P. 24 Bl. B. S.m. 3410.

Franz Christoph Neubaur. *Tre Trio a Fl., Vl. o Fl. 2do & Vla. Op. 3. Augusta, Gombert & Co. 208. 29 S. M.S. 11134.

Sigmund Neukomm. Die nächtliche Heerschau. hs. P.. 29 Bl. B. S.m. 3412.

Berlinische Oden und Lieder. Leipzig, J. G. J. Breitkopf, 1756. 52 S. — Zweyter Theil 1759. 48 S. — Dritter Theil 1763. 48 S. Vgl. Eitner II, S. 182. M.S. 10837.

Geistliche moralische und weltliche Oden. Berlin 1758, hauptsächlich von F. W. Marpurg. S. Marpurg.

Operngesänge (Arien, Duette, Terzette) v. G. Andreozzi, P. Anfossi, Fr. Bianchi, B. Borghi, L. Caruso, D. Cimarosa, G. Curcis, G. Farinelli, V. Fioravanti, F. Giardini, F. Grazioli, P. Guglielmi, L. Mosca, S. Nasolini, F. Orlandi, F. Paer, G. Paesiello, D. Perotti, N. Piccinni, A. Tarchi, G. Tritto. hs. P. A. d. Besitz v. Paolo Vandervrecken (s. SJMG IV, S. 677). 2 Bde. 114 u. 166 Bl. S.m. 2411, 2412.

Carlo d'Ordonez. *6 Sinfonien. In C, D, F, g, B, h. hs. St. 327 Bl. H. S.m. 3712—3717.

Giovanni Paesiello. *La Liberta e la Palinodia. Canzoni del Metastasio. Zurigo, G. G. Negheli 132. 55 S. M.S. 10839.

Joseph Panny. Messe (in C) f. 4 Solosingst. u. Chor, 2 Vl., Vla. (2 Ob. oder Clar., 2 Fg. ad lib.), 2 Tromp., P., Org. u. Cb. ... dem hochw. H. H. Marian Zwinger, Abt ... zu Melk ... zugeeignet. Wien, J. Cappi. 16 St. 144 S. H. M.S. 8322.

Frühlingslied. Letzter Wunsch eines Landmannes. Klage des Liebenden. Wien, Cappi u. Diabelli 1425. 11 S. B. Mit autogr. Widmg. Pannys. M.S. 11246.

Mathias Paumgartner. *Sinfonia ex C. hs. St. 28 Bl. S.m. 3098.

Giovanni Perotti. *III Gran Sonate per F. P. dedicate a S. A. R. l'Arciduchessa d'Austria Maria Teresa, Regina di Sardegna. Hs. 39 Bl. S.m. 3295.

Joseph Pirlinger. *(12) Stayrische Täntz (2 Vl., B., 2 Co.). hs. St. 20 Bl. H. S.m. 3755.

Paul Amadeus Pisk. Streichquartett. Op. 8. A. P. 35 Bl. S.m. 3383.

6 Konzertstücke f. Kl. Op. 7. 1922–1923. A. 8 Bl. S.m. 3384.

Písně duchownj Evangelické. Let' Panè MDCXVIII. 4 Teile, sowie Zalmowé, To gest zpěwowè swatého Dawida. Leta Panè MDVIII. 668 S. M.S. 9300.

Karl Pleininger. Damian und Anamiadl. Singspiel. hs. P. 17 Bl. B. S.m. 3419.

Martin Plüddemann. Minnelied. A. 4 Bl. S.m. 3259.

Allesandro Poglietti. Sammelband von Klavierwerken. Hs. 14 Bl. B. S.m. 3420.

Nicolo Porpora. Sammelband von Kantaten. Hs. 41 Bl. B. S.m. 3421.

Six Sonatas for two Vl. with a Thorough Bass for the Harps. or Vc. Opera 2 da. London, J. Walsh. 3 St. 52 S. M.S. 11135.

Christian Gottlob Rebs. *Sechs Lieder. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 12 S. M.S. 10841.

Johann Friedrich Reichardt. Sei Sonate a due Vl. e Vc. Op. 1. Offenbach, Giov. André 35. 3 St. 37 S. M.S. 11136.

Six Sonates pour le Clavecin avec l'Accompagnement d'un Violon. Oe. 2. Berlin, J. J. Hummel 148. 32 S. M.S. 11137.

Kilian Reinhardt. Rubriche Generali Per le Funzioni Ecclesiastiche Musicali di tutto l'anno. In Vienna d'Austria 1727. A. 116 Bl. H. S.m. 2503.

Ambros Rieder. Salve Regina in C. Hs. 13 Bl. S.m. 3070.

Der Alpenjäger, ein beliebtes Gedicht von Friedrich Schiller für den Gesang u. d. Pf. ... 32. W. Wien, chem. Druckerei 1952. 9 S. — Amor über schwarze und blaue Augen für den Gesang u. d. Pf. 35. W. Wien, chem. Druckerei 2028. 7 S. — Eine Thräne auf das Grab der Frau Anna Maria Weiß, gebohrene Regenhart für den Gesang u. d. P.F. ... 36. W. Wien, chem. Druck. 2031. 7 S. — Das Waisenkind, ein beliebtes Gedicht für den Gesang u. d. Pf. ... 22. W. Wien, chem. Druckerei 1728. 7 S. M.S. 11150.

Vincenzo Righini. Armida. Kl.-A. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 72 S. M.S. 10995.

Franz Anton Rößler. Der sterbende Jesus. Ein Oratorium in Musik gesetzt von Rosetti. In Wienn (!) bey Artaria Co. 79. P. 142 S. B. M.S. 11248.

Abbate de Rossi. *Sonata per Cembalo (in G. Ein Satz). Hs. S.m. 2413 fol. 115a–116a.

*L. C. Rousseau (Bruder des Frédéric R.). *Trois Duo concertans pour deux Vl. Oe. 3. Paris, Naderman. St. 36 S. M.S. 11138.

*Trois Duo concertans pour deux Vl. Oe. V. Paris, Janet et Cotelle. St. 38 S. M.S. 11139.

Anton Salieri. *Concerto in C a Fl. e Ob. obl. (con Orch.). Vienna 1774. A. P. u. hs. St. 33 + 134 Bl. H. S.m. 3722, 3723.

*Concerto in D a Vl., Ob. e Vc. con accomp. di tutta l'orch. 1770. A. P. u. hs. St. 41 + 95 Bl. H. S.m. 3724, 3725.

*Concerto per l'Organo in C. Vienna 1773, composta per la Freule Paradis. A. P. 34 Bl. H. S.m. 3726.

*Klavierkonzert in C. 1773. A. P. 31 Bl. H. S.m. 3727.

*Concerto per ClaviCembalo (in B). Vienna 1773. A. P. H. S.m. 3728.

*Sinfonia intitolata „Il giorno nomastico" (in D) 1775, eseguita in un giardino nel mese d'agosto dell'anno suddetto. A. P. 31 Bl. H. S.m. 3729.

*Armonia per un Tempio della Notte (in Es. 2 Ob., 2 Clar., 2 Co., 2 Fg.). A. P. 14 Bl. H. S.m. 3756.

*Concertino da camera (in G). 1777 (Fl. u. Strqu.). A. P. 10 Bl. H. S.m. 3757.

*Picciola Serenata. Milano 1778 (in B, 2 Ob., 2 Co., Fg.) A. P. 10 Bl. H. S.m. 3758.

*Serenade f. Harmoniemusik in B, samt einer 2. Fassung in C. A. P. 18 Bl. H. S.m. 3759.

*3 Trios f. 2 Ob. u. Fg. in G, Es, C. A. P. 6 Bl. H. S.m. 3768.

*Klaviersonate in C. A. 2 Bl. H. S.m 3760.

*Fuge f. Streichquart. „Thema: H! so b. e. n. Die m. ist ein s. Der Text aber nicht". A. P. 2 Bl. H. S.m. 3761.

*Ballettmusiken, zum Teil unvollständig. A. P. 34, 32, 31, 51, 60 Bl. H. S.m. 3762—3766.

*3 Minuetti f. 2 Vl., 2 Ob., 2 Co. u. B. In B, G, D. A. P. 4 Bl. H. S.m. 3767.

Filippo Salviati. *6 Sonate a 3. 1737. (In Es, F, A, g, g, A), hs. St. 100 Bl. H. S.m. 3730.

*Sammlung Neuer beliebter Lieder zur geselligen Unterhaltung eingerichtet für Singstimme mit leichter Begleitung des Claviers oder der Guitarre. München, Fleischmann (Ende des 18. Jhs.). 3 Hefte, je 15 Lieder. 97 S. (Fehlt bei Friedlaender.) B. M.S. 11250.

Franz Schubert. Schäfers Klagelied. A. 30. 11. 1814. 2 Bl. S.m. 3267.

Johann Abraham Peter Schulz. Sonata per il Cl. solo, dedicata alla stimatissima Signora Arrighetta Villmann. Op. 2. Hs. 14 Bl. O. S.m. 3597.

Sonata per il Cl. Solo. Op. seconda. Berlino, Giov. Giul. Hummel 165. 15 S. Mit a. Unterschr. v. F. W. Rust. M.S. 11142.

Six Diverses Pieces pour le Cl. ou le P.F. Oe. 1. Berlin, J. J. Hummel. Mit a. Unterschrift v. F. W. Rust. M.S. 11141.

Joseph Schuster. *Sinfonia (in B. Strqu., 2 Ob., 2 Co.), hs. St. 67 Bl. H. S.m. 3731.

Simon Sechter. Fuge über „An Gottes Segen ist alles gelegen". „Herrn Anton Bruckner zum Andenken". 5. 9. 1861. A. 2 Bl. S.m. 3173.

Die Grundlagen der musikalischen Komposition. Leipzig 1853. 3 Bde. Mit vielen a. Anmerkungen A. Bruckners. 386 Bl. S.m. 3174.

Die Zwillinge. Dargestellt in 2 Rondos, wovon das Zweyte die Umkehrung des Ersten ist, für das Pf. 40. W. Wien, A. Diabelli 3024. 11 S. B. M.S. 11259.

Joseph Sellner. Variationen in As f. Harmoniemusik. Wien, 30. 1. 1835. A. P. 14 Bl. H. S.m. 3769.

Variationen in f f. Harmoniemusik. Wien, 14. 1. 1834. A. P. 12 Bl. H. S.m. 3770.

Ignaz R. v. Seyfried. Requiem. München, Falter u. S. St. M.S. 11103. — *Abraham. 1817. A. P. 2 Bde. 253 Bl. S.m. 3269. — Ahasverus. Musik v. Mozart. A. P. 2 Bde. 264 Bl. S.m. 3270. — *Bertha von Werdenberg. 1809. A. P. 2 Bde. 340 Bl. S.m. 3271. — Cyrus. 1803. A. P. 2 Bde. 487 Bl. S.m. 3272. — *Die Druiden. 1801. A. P. 244 Bl. S.m. 3273. — Er hält Wort. 1814. A. P. 2 Bde. 222 Bl. S.m. 3274. — *Idas und Marpissa. 1807. A. P. 3 Bde. 539 Bl. S.m. 3275. — Julius Caesar. 1181. A. P. 70 Bl. S.m. 3276. — Der Löwenbrunn. 1797. A. P. 2 Bde. 341 Bl. S.m. 3277. — *Die Maccabäer. 1818. A. P. 2 Bde. 309 Bl. S.m. 3278. — Moses. 1813. A. P. 131 Bl. S.m. 3279. — *Noah. 1819. A. P. 2 Bde. 209 Bl. S.m. 3280. — *Preciosa. 1812. A. P. 99 Bl. S.m. 3281. — Roderich und Kunigunde. 1807. A. P. 2 Bde. 233 Bl. S.m. 3282. — Die rote und die weiße Rose. 1810. A. P. 2 Bde. 241 Bl. S.m. 3283. — *Der hölzerne Säbel. 1830. A. P. 111 Bl. S.m. 3285, dazu das a. Textbuch, 16 Bl. S.m. 3292. — *Die Samniterinnen. Nach Grétry. 1806. A. P. 2 Bde. 311 Bl. S.m. 3284. — Saul. 1810. A. P. 193 Bl. S.m. 3286. — *Timur. (2. u. 3. Akt.) A. P. 91 Bl. S.m. 3287. — *Zemire und Azor. 1818. A. P. 155 Bl. S.m. 3288. — Zum goldenen Löwen. 1806. A. P. 169 Bl. S.m. 3289. — *12 Entreacts. A. P. 92 Bl. S.m. 3290. — *Fantaisie en Ut mineur de W. A. Mozart. Arrangé a grand Orchestre 1812, Fantaisie en fa mineur de W. A. Mozart, Arrangé a grand Orchestre 1813. A. P. 2 Bde. 172 Bl. S.m. 3291.

Christian Sinding. Legende. A. P. Fragm. 1 Bl. S.m. 3327.

Sinfonien und Sonaten f. Pf. von Fr. Bianchi, Pao. Bon, P. Buonfichi, Gluck, A. Gyrowetz, S. Nasolini, J. Pleyel, Abbate de Rossi, Fr. Troli, Hs. Sammelb. a. d. Besitz v. Paolo Vandervrecken (s. SJMG IV, S. 677). 118 Bl. S.m. 2413.

Franz Joh. Skraup. Scene u. Arie aus der Oper: Der Nachtschatten. Prag, 21. Juni 1827. Franz Wild gewidmet. A. P. 17 Bl. S.m. 4356.

Christoph Sonnleithner. *Sei Quartetti (2 Vl., Vla., Vc. In C, Es, d, A, F, G), hs. St. 75 Bl. H. S.m. 3774.

*6 Quartetti (2 Vl., Vla., Vc. In D, g, C, Es, G, B), hs. St. 75 Bl. H. S.m. 3775.

Johann Stamitz (Stamez, Staimitz). 5 Sinfonie a 3. (Op. 1. In A, B, C, D, F), hs. St. 60 Bl. H. S.m. 3732.

*(12) Menuetti a 2 Vl., 2 Ob., 2 Co., B. hs. St. 46 Bl. H. S.m. 3733.

Joseph Starzer. (6) Menuetti 1771. 2 Vl., 2 Ob., 2 Co., B. hs. St. 34 Bl. H. S.m. 3734.

Ferdinand Stegmayer. Albumblatt „am 16. 12. 55. Egmont". A. 1 Bl. S.m. 3345.

Gottfried Heinrich Stölzel. Missa a 13. (Kyrie u. Gloria in C.) Hs. P. 19 St. 28 Bl. B. S.m. 3433.

Richard Strauß. Der Wiener Staatsbibliothek als Eigentum überreicht. Wien, 11. Juni 1928. Die ägyptische Helena. Oper in zwei Aufzügen. A. P. 193 Bl. S.m. 3376.

Tanzmeisterbuch. Hs. Übungsbuch mit Tänzen f. Vl. u. B. 1. H. d. 18. Jh. 30 Bl. S.m. 2445.

Alois Taux. Albumblatt „Meinem und dem Freund unseres Mozarteums in Salzburg, Herrn Alois Fuchs. Wien, d. 3. 10. 45." A. 1 Bl. S.m. 3346.

Joseph Ferdinand Timer. *Concerto a 5 con 2 Vl. Princ., 2 Vl. obl., Vla. e B. 1741 (in D), hs. St. 31 Bl. H. S.m. 3776.

Joſeph Ferdinand Timer. *9 Violinkonzerte: In D, 8. 6. 1742; in Es, 15. 2. 1735; in Es, „Pour la Nessances(!) de Son Altesse Royale", 16. 12. 1733; in Es, 5. 4. 1734; in Es; in E, 28. 7. 1735; in F, 24. 2. 1735; in F, 23. 1. 1737; in B, 18. 9. 1743; hſ. St. 194 Bl. H. S.m. 3777—3785.

*24 Menuette f. 2 Vl., B., 2 Clarini, Tymp. hſ. St. 29 Bl. H. S.m. 3738.

*Leopold Timer. *Concerto a 4 (in G). Vl. Princ., 2 Vl., Vla., B. hſ. St. 22 Bl. H. S.m. 3786.

*Parthia a 4 (in B). 2 Vl., Vla., B. hſ. St. 10 Bl. H. S.m. 3737.

*Intrada a 3 (in G). 2 Vl., B. hſ. St. 8 Bl. H. S.m. 3735.

*3 Parthien a 3, in D, F, B. 2 Vl., B. hſ. St. 19 Bl. H. S.m. 3736.

Anton Emil Titl. Des Jägers Wunſch, aus den ſlaviſchen Melodien v. S. Kapper, f. 1 Singſt. m. Waldhorn u. Pf.-Begleitg. Op. 31. A. 4 Bl. S.m. 3350.

Giuſeppe Torelli. Sonata (in C) con 2 Trombe, 2 Vl. e Vla. hſ. St. 25 Bl. H. S.m. 3740.

Joſeph Triebenſee. *Miscellanées de Musique. F. Harmoniemuſik. Jahrg. I (1809–1810), Nr. 1–3, 7–12; Jahrg. II (1810–1811), Nr. 1–12; Jahrg. III (1811–1812), Nr. 1–12. hſ. St. 588, 694, 512 Bl. H. S.m. 3739.

Francesco Troli. *Sonata per Cembalo (in G). H. S.m. 2413 fol. 85a–88b.

Franz Tuma. *Sonata (in c) a 2 Vl. e 2 Tromboni in Conc. hſ. St. 12 Bl. H. S.m. 3741.

*2 Sonaten a 4. 2 Vl. in Conc. con 2 Vl. Rip. (In A, a.) hſ. St. 29 Bl. H. S.m. 3742.

*4 Sonaten a 4. 2 Vl., Vla. e B. (In e, 1741, e, a.) hſ. St. 41 Bl. H. S.m. 3743.

*(6) Sonate a 3. (In c, D, d, e, g, h.) hſ. St. 85 Bl. H. S.m. 3744.

Michael Umlauff. Die Weinleſe, ein komiſches Ballett. F. d. P.F. Wien, Artaria u. Co. 2055. 45 S. M.S. 10683.

Joſeph Umſtadt. *Sonata a 3 (in B). hſ. St. 15 Bl. H. S.m. 3744.

Jean Verazi. Trois Sonates pour le Cl. ou Pf. avec l'acc. d'un Vl. Oe. 1. Mannheim, Götz. 30 S. M.S. 11143.

Giuſeppe Verdi. Eigenh. Eintragung im Textbuch zu Othello. 34 Bl. S.m. 3256.

Leonardo Vinci. Twelve Solos for a German Fl. or Vl. With a Thorough B. for the Harps. or Vc. Compos'd by L. Vinci and other Italian Authors. London, J. Walſh. 32 S. M.S. 11144.

Georg Chriſtoph Wagenſeil. *Sestetto (in A) a 4 Vl., Vla. e Vc. hſ. St. 24 Bl. H. S.m. 3746.

*Quartetto (in B). 2 Vl., Vla. e B. hſ. St. 8 Bl. H. S.m. 3747.

*VI Trio a Vl., Vla. e B. (In D, F, G, Es, C, A.) hſ. St. 59 Bl. H. S.m. 3748.

*5 Trios f. 2 Vl. u. B. In c, F, F, g, g, das letzte 1741. hſ. St. 62 Bl. H. S.m. 3749.

*Klaviersammelband, a. d. Beſitz der Erzherzogin Maria Anna, enthaltend 9 Klavierkonzerte (Klavierpart), eine Suite de Pieces pour le Clavecin, 3 Divertimenti per il Clavicembalo. hſ. 108 Bl. S.m. 3348.

Richard Wagner. Der fliegende Holländer. P. als Manuſkript autographiert. 2 Bde. 219 Bl. S.m. 3253.

Tannhäuſer und der Sängerkrieg auf der Wartburg. P. als Manuſcript von der Handſchrift des Componiſten auf Stein gedruckt. Dresden 1845. Mit a. Bemerkung am Titelblatt. 3 Bde. 248 Bl. S.m. 3254.

Karl Maria v. Weber. Abu Haſſan. A. Kl.-A. 1819. 28 Bl. S.m. 3268.

Euryanthe. Für 2 Fl. Wien, S. A. Steiner u. C. 4577. St. 21 S. M.S. 10771.

Joseph Weigl. *Eigenhändige Selbstbiographie. A. 8 Bl. S.m. 3347.
Die Schweizer-Familie. (Kl.-A.) Wien, Th. Weigl 1061–1079. 101 S. B. M.S. 11264.
Thadé Weigl. *Ballett. Die Huldigung im Kl. A. 37 Bl. S.m. 3465.
Georg Peter Weimar. Lieder m. Clavierbegl. Reval u. Leipzig, Albrecht u. Co. 1780. 36 S. M.S. 10857.
Christian Ehregott Weinlig. Der Christ am Grabe Jesu. Leipzig, Breitkopf, 1788. 94 S. D. M.S. 11030.
Karl Weis. Ave Maria (f. Ges. u. Kl.). „Harmonisiert 1. 2. 1907." A. m. Bleistift. 2 Bl. S.m. 3260.
6 tschechische Lieder. 1903, 1907, 1908. A. 8 + 6 Bl. S.m. 3261 u. 3262.
Anton Werndle. *Sonata a 3 (in d), 1737. hs. St. 11 Bl. H. S.m. 3750.
Gregor Joseph Werner. *Concerto per la Camera a 4 (in A). Vc. conc., 2 Vl., B. hs. St. 16 Bl. H. S.m. 3751.
*Concerto a 4 (in A). Fl., 2 Vl., B. hs. St. 10 Bl. H. S.m. 3752.
*Concerto a 3 (in G). Fl., Vl., B. hs. St. 10 Bl. H. S.m. 3753.
Joseph Wölfl. *Sinfonie a grand Orchestre (in g), Cherubini gewidmet. Hs. P., neuere Abschrift, 52 Bl. S.m. 3338.
*Sinfonie à grand Orchestre. Oe 41. Leipsic, Breitkopf & Härtel 478. St. 46 S. M.S. 11065.
*Trois Sonates pour P.F., avec accompagnement de Fl. Oe. 35. Offenbach, J. André 2311. 34 S. M.S. 11145.
Ernst Wilhelm Wolf. Sechs Sonaten für das Clavier. Leipzig, J. G. Breitkopf, 1781, 39 S. M.S. 11146.
Georg Friedrich Wolf. *Lieder mit Melodien für Kinder. Leipzig, Breitkopf. 12 S. M.S. 10858.
Hugo Wolf. Dem Vaterland. Ein Hymnus f. Männerchor u. Orch. Kl.-A. 6 Bl. S.m. 3390.
A. P. der 2. Bearbeitg. 14 Bl. S.m. 3391.
15 Lieder. A. 9 + 9 + 8 Bl. S.m. 3387–3389.
Skizzenbuch 1876–1878. A. 32 Bl. S.m. 3252.
Serenade (f. Streichqu. in G). A. P. 7 Bl. S.m. 3385.
Intermezzo (f. Streichqu. in Es). A. P. 8 Bl. S.m. 3386.
August Wuttig. *Lieder fürs Klavier. Leipzig, Selbstverlag (Fleischer 1796). 12 S. M.S. 10860.
Karl Zellner. Die Dezennien. Walzer f. Orch. A. P. 8. 12. 1886. 8 Bl. S.m. 3329.
S. Liszt.

B. Erster Bericht des Meisterarchivs.

Mit dem Herbst 1927 ist der Nationalbibliothek das Archiv für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften, Widmung A. van Hoboken, angegliedert worden, das seine Arbeiten zunächst im photographischen Atelier der Nationalbibliothek aufgenommen hat, sie seit dem Sommer 1928 aber in der eigenen Photokammer und mit eigenem Photostat fördert. Herr van Hoboken hat seine Absichten der Öffentlichkeit in einem Aufruf vorgetragen, der im November 1927 in deutscher, englischer und französischer Sprache versendet wurde und von einer allgemein gehaltenen Verlautbarung des Kuratoriums begleitet war; dieses Programm kann jeder Anteilnehmer persönlich oder brieflich frei beziehen. Das Kuratorium des Archivs besteht aus Herrn Anton van Hoboken als Vorsitzendem, Herrn Dr. Heinrich Schenker und dem Unterzeichneten, Geschäftsstelle ist die Musiksammlung an der Nationalbibibliothek, Wien I, Augustinerbastei 6.

Die dringende Notwendigkeit der nun Tatsache gewordenen grundlegenden Gedanken leuchtet jedem Sachkundigen unmittelbar ein; das Bestreben, photographische Quellenaufnahmen zu sammeln, macht nur die entwickelte photographische Technik geistigen Werten dienstbar, die Organi-

sationserwägungen in betreff der Urschriften der Meisterwerke geboten eine Einschränkung auf einige Hauptmeister, und als erstes Ziel wurde die Vereinigung der erhaltenen und erreichbaren Musikautographen von Sebastian und Emanuel Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin und Brahms abgesteckt. Dabei handelt es sich um den ersten systematisch versuchten Schutz für einen Menschheitsbesitz von ganz unvergleichlichem Wert, um einen Schutz, der nach planmäßigem Ausbau durch sinnvolle Gesetzgebung verlangt. Die Wiedergabe im Lichtbild bietet einen gewissen Ersatz bei Verlust oder Zerfall, sie erleichtert die Zugänglichmachung der Stücke und hilft diese schonen: die Anhäufung der Aufnahmen ergibt überhaupt erst die Möglichkeit einer verläßlichen Bearbeitung und Verwertung der urschriftlichen Quellenbestände.

Diese photographischen Aufnahmen halten womöglich die Originalgröße der Handschriften fest; sie werden feuersicher verwahrt, können in den Amtsstunden der Musiksammlung eingesehen und benützt werden, sofern kein Vorbehalt der Besitzer vorliegt. Ihre Entlehnung außerhalb Wiens kann auf dem üblichen Leihweg des Bibliothekverkehrs erfolgen, sofern bereits ein zweiter Abzug für diese Zwecke hergestellt ist. Das Archiv führt Besitzerverzeichnisse der Meisterhandschriften, es pflegt internationale Verbindungen, läßt dort, wo das Wiener Atelier nicht herankann, also insbesondere bei Vorlagen im Ausland, die entsprechenden Aufnahmen an Ort und Stelle vornehmen, es schließt die notwendigen Übereinkommen mit den öffentlichen und privaten Handschriftenbesitzern ab und ist bemüht, die von ihm vertretenen Leitgedanken zu verbreiten, also anderwärts zur Nachahmung anzuregen. Beim internationalen Kongreß für Schubertforschung in Wien (November 1928), dessen Zustandekommen dem Eingreifen des Meisterarchivs zu danken ist, ergab sich die Gelegenheit, Absichten und Leistungen des Archivs einem großen Kreis von Fachleuten und Kunstfreunden nahe zu bringen.

Das Entgegenkommen gegenüber den Anregungen der neuen Einrichtung bei öffentlichen und privaten Sammelstellen ist ein erfreulich großes, ein allgemeines, wie das folgende Aufnahmenverzeichnis zeigt: es betrifft den Archivstand vom Anfang Februar 1929. Die verwendeten Abkürzungen bedeuten darin folgende Sammelstätten: Be. St. Berlin, Preußische Staatsbibliothek — Bu. E. Budapest, Fürst Esterházy — Le. St. Leipzig, Stadtbibliothek — Le. Pr. Leipzig, Privatbesitz — L. B. M. London, British Museum — L. R. C. London, Royal College of Music — Mö. Pr. Mödling, Privatbesitz — N. Pr. Neuhaus, Privatbesitz — P. C. Paris, Conservatoire — S. Pr. Salzburg, Privatbesitz — W. Mfr. Wien, Gesellschaft der Musikfreunde — W. N. B. Wien, Nationalbibliothek — W. Pr. Wien, Privatbesitz — W. St. Wien, Stadtbibliothek.

Das sogenannte Andreas Bach-Buch. Le. St.

Carl Philipp Emanuel Bach:

Heilig. P. W. N. B.

Kammermusik: Violinsonaten Wotquenne 75–78; Fantasie W. 80; Violinsonate W. 88; Klaviertrios W. 89, 1–6; 90, 1–3; 91, 1–4; Klaviervariationen W. 118, 10; Trios W. 143—149; 151; 155; 157; 162; 163. Be. St.

Johann Sebastian Bach:

„Aus der Tiefen rufe ich Herr zu Dir". Kantate Nr. 131. P. W. Pr.

„Schlendrian mit seiner Tochter Lieszgen. Eine komische Cantate". St., zumeist A. W. N. B.

Das wohltemperierte Klavier, 2. Teil. L. B. M.

Ludwig van Beethoven:

„Abendlied unter dem gestirnten Himmel". W. N. B.

„Sinfonia grande" = Eroica. Von B. durchgesehene Abschrift von Kopistenhand, mit eigenhändigen Verbesserungen B.s. W. Mfr.

Violinkonzert op. 61. P. W. N. B.

Streichquartett op. 95. P. W. N. B.

Ludwig van Beethoven:

Violinsonate op. 24. Das Rondo fehlt. W. N. B.

Violinsonate op. 30, Nr. 3. L. B. M,

12 variierte Themen op. 105 Nr. 1, 2, 4—6, op. 107, Nr. 1, 2, 4, 5, 8—10. L. B. M.

Kadenz zu Mozarts Klavierkonzert in d. L. B. M.

Kleines Stück in B „Auf Aufforderung geschrieben", 1818, Nottebohm S. 152. L. B. M.

Kanons „Das Schweigen" und „Das Reden", d. s. die in Charles Neates Stammbuch geschriebenen Kanons, ohne Widmung (Thayer, 3. Bd., 2. Aufl., S. 542). L. B. M.

Skizzen: L. B. M. — W. N. B. — W. Pr. — W. St.

Johannes Brahms:

„Letztes Glück" und „Verlorene Jugend" aus op. 104. Pr.

Violinsonate op. 78. W. St.

Klaviersonate op. 1. W. N. B.

Kadenz zum 1. Satz des G-Konzerts von Beethoven. Pr.

Frédéric Chopin:

Variationen über La ci darem la mano, op. 2. W. N. B.

Aus den 12 Grandes Etudes op. 10: Nr. 11 und 12. Pr.

Polonaisen Nr. 1 und 2 aus op. 40. L. B. M.

Scherzo op. 54. W. Pr.

Georg Friedrich Händel:

La Resurrezione. P. G.-A. Bd. 39. L. B. M Kings Music Library.

Kantaten, G.-A. Bd. 50, Nr. 1—6, 11, 12, 17, 18, 20, 22, 24, 26, 29, 30, 32, 36, 37. L. B. M. Kings Music Library.

Kantaten, G.-A. Bd. 51, Nr. 39, 40, 42—44, 46, 48, 51, 52, 54—58, 60, 61, 63, 65, 67—71. L. B. M. Kings Music Library.

Kantaten, G.-A. Bd. 52 A, B, Nr. 2—7, 9, 11, 13—27. L. B. M. Kings Music Library.

7 Airs françois. L. B. M. Kings Music Library.

Lied „Fly from false man, Dorinda", Bruchstück. W. N. B.

Concerto grosso in E. P. G.-A. Bd. 21, S. 63. L. B. M. Kings Music Library.

Concerti grossi Nr. 1—12. P. G.-A. Bd. 30. L. B. M. Kings Music Library.

Orgelkonzerte op. 4, Nr. 1—4, 6; op. 7, Nr. 1—6. P. G.-A. Bd. 28. L. B. M. Kings Music Library.

Doppelchöriges Konzert in B. G.-A. Bd. 47, S. 130: Satz 4—6. L. B. M. Kings Music Library, Satz 1—3 und 7, P. L. B. M.

2 Konzerte. G.-A. Bd. 48, Nr. 1, unvollständig, S. 2—12, und Nr. 2, vollständig. P. L. B. M. Kings Music Library.

Air in A für Harpsichord. L. B. M. Kings Music Library.

Joseph Haydn:

Armida, Oper. P. L. R. C.

Lied „Trust not too much". W. N. B.

Londoner Symphonien Nr. 5, 6, 8. P. G.-A. Nr. 95, 96, 103. L. B. M.

6 Streichquartette 1771 und 6 Streichquartette 1772. P. W. Mfr.

Streichquartett in E. 1790. P. L. R. C.

Streichquartett in F. 1799. P. Bu. E.

Klaviersonate, G.-A. Nr. 49. 1790. W. St.

Divertimento in Es für Cembalo. 1766. L. B. M.

Capriccio „Acht Sauschneider" für Klavier. 1765. W. Pr.

Wolfgang Amadeus Mozart:

Missa brevis. Salzburg 1774. K.-V. 194. P. W. N. B.
Dixit und Magnificat. Salzburg 1774. K.-V. 193. P. W. N. B.
Offertorium de Venerabili. Salzburg 1776. K.-V. 260. P. W. N. B.
Duettino aus Titus. I. Akt, Nr. 3. P. Pr.
Bandel-Terzett. P.-Skizze. K.-V. 441. Pr.
Sinfonia in g. K.-V. 550. P. W. Mfr.
Klavierkonzert in c. K.-V. 491. P. L. R. C.
Streichquintett in c. K.-V. 406. P. L. B. M.
Streichquartett in B. K.-V. 172. P. L. B. M.
Streichquartett in A. K.-V. 298. P. W. N. B.
Fuge für 2 Kl., einger. für Streichquartett. K.-V. 546. P. L. B. M.
Sonate für Kl. zu 4 H. in B. K.-V. 358. L. B. M.
Sonate für Kl. in F. K.-V. 332. Letzter Satz fehlt. W. Pr.
Menuetto in Es und Trio in D für Kl. L. B. M.
Menuetto in Es. K.-V. 122. P. W. N. B.
2 Menuette, eins für Kl. in G, eins für Orch. in A. W. St.
Sechs Teutsche für den Redoutensaal. 1790. K.-V. 571. P. (2 Vl., B.) W. N. B.
Ein Heft Kanonstudien. Pr.

Franz Schubert:

16 Goethelieder. Be. St.
Idens Nachtgesang. L. B. M.
Offertorium Tres sunt, Tantum ergo in D von 1822, Arie op. 46 Totus in corde. P. P. C.
Kantate auf Salieri, 1816, Quartett Wer Lebenslust fühlet, Terzett aus Schillers Elysium Dessen Fahne ... P. P. C.
28 Lieder: Abschied, An den Mond, An die Musik, Antigone, Aus Diego Manazares (Wo irrst Du), Dom (aus Goethes Faust), Fragment aus dem Aeschylos, Frühlingsgesang, Furcht der Geliebten, Der Goldschmiedgesell, Der Gott und die Bajadere, Hektors Abschied, Das Heimweh, Liebhaber in allen Gestalten, Lodas Gespenst, Mignon (Kennst Du), Die Perle, Rastlose Liebe, Der Rattenfänger, Der Sänger, Des Sängers Habe, Schweizerlied, Sehnsucht (Nur wer) in zwei Fassungen, Seufzer, Thekla, eine Geisterstimme, Trauer der Liebe, Uraniens Flucht, Wiegenlied. P. C.
Schäfers Klagelied, 1814, Sammelband von zwei Liedbruchstücken, sechs vollständigen Liedern: Geheimes, Glaube, Hoffnung und Liebe, Heliopolis, Romanze, Suleika, Versunken, und zwei Chören: Nachtmusik, Zum Punsche. W. N. B.
Die Sterne. N. Pr.
Aria Misero pargoletto, Lied von Stolberg (Die Mutter Erde), Dithyrambe, Viola. Pr.
Jägers Liebeslied. W. Pr.
Liederalbum mit 17 Liedern. Mö. Pr.
2 Kanons. W. Pr.
Bruchstücke von Liedern P. C.
Beethovens Abendlied, transponiert nach D. Pr.
„Sinfonia August 1821" in E. P. zumeist bloß skizziert. L. R. C.
Ouvertüre zu Rosamunde, op. 26, in c. P. C.
Ouvertüren in B und D. G.-A. Serie 21, Nr. 1 u. 2. P. P. C.
Polonaise in B für Orch. P. W. Pr.
Sonate für Arpeggione. P. C.

Ouvertüre aus der Oper Fierrabras für Pf. zu 4 H. Op. 76. P. C.
Fantasie fürs Pf. zu 4 H. Op. 103. W. N. B.
Rondo für 4 H. in D. Op. 138. W. N. B.
„Sonate. August 1816" in E. Le. Pr.
Sonate für Pf. in a. P. C.
Sonate für's Pf. in D. Op. 53. W. N. B.
„IV. Sonate für Pianoforte allein". Op. 78. L. B. M.
„X Variations pour le Forte-Piano, . . . 1815". P. C.
Vierstimmige Fuge in e, gedruckt als op. 152. P. C.
„Adagio" für Pf., „April 1818" in E. P. C.
„Ungarische Melodie. 2. Sept. 1824 Zeléz" in h. Pr.
„Variationen über ein französisches Lied. Sept. 1818" in e. W. Pr.
Variation über den Walzer Diabellis. W. N. B.
„12 Deutsche sammt Coda für das Piano Forte . . . 1815", zumeist in op. 127 veröffentlicht. P. C.
2 Deutsche für Pf. in es. P. C.
Acht Ländler, gezählt 5—12. P. C.

Drittes Händelfest in Halle

Von

Walter Serauky, Halle a. S.

Die Händelgesellschaft veranstaltete in den Tagen vom 31. Mai bis 2. Juni ihr Drittes Händelfest. Halle, die Händelstadt, hat in würdiger Form dem Genius ihres größten Sohnes gehuldigt. Sowohl die altberühmte Robert Franz-Singakademie — in Verbindung mit dem Hallischen Lehrergesangverein — wie das trefflich disziplinierte Städtische Orchester waren mit regem Eifer bemüht, Leistungen von überzeugender Eindringlichkeit zutage zu fördern, ein nicht zu unterschätzendes Verdienst der beiden Festdirigenten, Prof. Dr. Alfred Rahlwes und Generalmusikdirektor Erich Band, die in selbstloser Hingabe ans Werk ihre Aufgabe erblickten. Daß der Kreis der Solisten enger gezogen war als bei den ähnlich organisierten Bachfesten, gereichte der Veranstaltung nur zum Vorteil; ergab sich doch so die Notwendigkeit, lediglich Künstler zu verpflichten, die imstande waren, Händels vielseitige Gestaltungskraft ins hellste Licht zu setzen. Nicht minder glücklich war man in der Programmaufstellung verfahren, bei der Händels zeitgenössische Umwelt wie in den Vorjahren weitgehende Berücksichtigung fand. Schade nur, daß infolge unerfreulicher Organisationsfehler die Anteilnahme der musikalischen Welt an diesem Händelfest keineswegs den Erwartungen entsprach, die man nach dem glänzenden Erfolge des Hallischen Händelfestes von 1922 hegen durfte. Vielleicht aber müssen sich die Feste der Händelgesellschaft überhaupt erst noch eine sichere Tradition schaffen, ehe sie geistiger Besitz aller Musikfreunde geworden sind. Denn sicherlich steht Händels weltoffene Kunst deutschem Musikempfinden ferner als Bachs gedankenschwere Offenbarungen: gerade Arnold Schering hat jüngst in tiefschürfender Arbeit klargelegt, wie sehr doch Händel dem englischen Nationalklangstil verhaftet blieb, der selbst im musikalischen Barockzeitalter den Spaltklang meidet zu Gunsten modifizierter Klangverschmelzung. Jedenfalls vermittelte gerade in diesem Sinne das Dritte Händelfest wertvolle Anregungen, wert-

voll namentlich deshalb, weil prominente Vertreter der Musikwissenschaft wie Arnold Schering, Max Schneider, Max Seiffert sowohl als intellektuelle Förderer wie als Bearbeiter wesentlich zum Gelingen beitrugen.

Die Reihe der Veranstaltungen eröffnete ein Chorkonzert: Händels klangprächtiges weltliches Oratorium „L'Allegro ed il Pensieroso" sowie eines seiner berühmten Anthems standen auf dem Programm. Dieses Oratorium, ein Jahr vor dem „Messias" entstanden, gilt mit Recht als ein wahres Juwel seiner Gattung; läge statt der heute veralteten Robert Franzschen Bearbeitung allgemein zugänglich eine stilgemäße praktische Neuausgabe vor, gar bald fände dann das Werk die Verbreitung, die es verdient. Ewig bleibt bewundernswert, mit welch eminenter Einfühlungskraft es Händel gelang, die Stimmungen und Affekte so gegensätzlicher Temperamente wie des Sanguinikers und des Melancholikers musikalisch auszudeuten. Ob man nun die zündende Kraft der Lachkoloraturen des Allegro oder die kunstvolle Passacagliaform in der „gedankenschweren" Sopranarie des Pensieroso oder schließlich die köstliche Naturidylle des Nachtigallenschlags auf sich wirken läßt — allüberall offenbart sich eine Weite des musikalischen Horizonts, die, zumal in der intuitiven Verschmelzung Purcellschen Melodieschwungs mit Haydnscher Musizierfreude, von überragender Universalität Zeugnis ablegt. Vor gewaltigere Aufgaben sah sich die mitwirkende Robert Franz-Singakademie allerdings erst gestellt in dem folgenden Anthem über den 68. Psalm, einer jener spezifisch englischen Chorkantaten, die Händel seinerzeit für die Kapelle des Herzogs von Chandos komponierte. Namentlich die Doppelfuge des Schlußchors mit ihrem bereits auf den „Messias" vordeutenden Halleluja-Jubilus gelangte unter der gemeißelten Stabführung von Prof. Dr. Alfred Rahlwes zu elementarer Wirkung. Von den Solisten des Chorkonzerts hinterließ die stärksten Eindrücke Ria Ginsters spinnwebfeiner Sopran, dessen Stimmklang dem Werkstil des Oratoriums am meisten gerecht wurde. Weitere Gesangskoryphäen waren Lotte Leonard, Prof. Albert Fischer und der holländische Tenor Louis van Tulder.

Der zweite Festtag begann mit einem geistvollen, äußerst klar aufgebauten Vortrag von Prof. Dr. Max Schneider-Halle über „Die Gegensätze in der Auffassung Händelscher Musik". Der Redner legte an den Beispielen Hillers, Mozarts und Robert Franzens dar, wie deren stilunkundige Deutungen Händelscher Kunst aus dem jeweiligen musikalischen Bildungsschatz ihrer Zeit herauswuchsen. Nach Würdigung der Verdienste Friedrich Chrysanders und Max Seifferts um die Neuorientierung der Händelforschung bezeichnete Prof. Schneider als künftig zu erstrebendes Arbeitsziel die sachliche Einstellung der Aufführungspraxis auf das Wesen der Musik Händels, da diese weder eine instrumentale Verbrämung im Sinne der Romantik (Rob. Franz), noch eine schlicht einfarbige Reproduktion verträgt. Am Abend folgte dann das Orchesterkonzert mit Generalmusikdirektor Erich Band als Festdirigent. Fürwahr, ein reicher Abend, den zwei Meisterwerke Händels festlich umrahmten: das doppelchörige Orchesterkonzert Nr. 29, voll lebensfreudiger, volkstümlicher Frische, dessen Wirkung leider durch das Versagen des Theaterorganisten stark beeinträchtigt wurde, und am Schluß die ursprünglich als Freiluftmusik komponierte, in Oboen- und Trompetenklängen schwelgende „Feuerwerksmusik". Die beiden mittleren Programmnummern waren zweien der berühmtesten Zeitgenossen Händels vorbehalten: Hasse und Telemann. Von Hasse bekam man zu hören sein Passionsoratorium „Die Pilger", in der Neubearbeitung von Carl Grau. Musik von einschmeichelnder Süße selbst in Momenten ekstatischen Ausdrucks, dabei mit ihrer mystisch-katholischen Grundfärbung ins Transzendentale hinüberschwingend, in der Geringstimmigkeit des Satzes nicht unbeeinflußt von der eigentümlichen Akustik der damaligen Dresdener Räumlichkeiten. Das Solistenensemble, in gleicher Zusammensetzung wie am Vortage, brachte vor allem das legendär verschwebende Schlußquartett zu prächtigem Erklingen. Mehr noch fesselte aber die Telemannsche Komposition, seine Solokantate „Ino", deren Wiederentdeckung für die musikalische Praxis einzig das Verdienst Max Schneiders ist. Dieses Werk eines Achtzigers bereitet nicht nur mit seinen hochdramatischen Akkom-

pagnatoszenen auf den dramatischen Deklamationsstil eines Gluck vor, sondern macht mit seiner fein differenzierten Harmonik auch jenen bezeichnenden Ausspruch Telemanns verständlich, wenn in der Melodie nichts Neues mehr zu finden sei, müsse man es in der Harmonik suchen. Lotte Leonard erwies sich im Vortrag dieser unendlich schwierigen Solokantate als eine wahre Primadonna des Gesangs; ihr stilistisches Einfühlungsvermögen, ihre dramatische Steigerungsgabe, ihre stimmtechnische Vollendung weckten mit Recht einen Orkan von Begeisterung. Ein Sonderlob dem Städtischen Orchester, das, von Erich Band vorbildlich betreut, in wundervoller Ausgeglichenheit die Begleitung ausführte, wenn auch der akustisch recht problematische Theaterraum dem Klangeindruck einigermaßen abträglich war.

Einen weiteren Höhepunkt erklomm das Händelfest mit dem Kammermusikkonzert des folgenden Tages. Zwei der bekanntesten Händelschen Orgelkonzerte (Nr. 4 und Nr. 10) erlebten hier eine wahrhaft stilgetreue Interpretation; köstlich, wie sowohl der Dirigent, Prof. Dr. A. Rahlwes, wie auch Günther Ramin, der reich begnadete Leipziger Thomasorganist, aus der Fülle ihrer Musikalität heraus zu spenden wußten! Es folgte eines jener hochberühmten Kammerduette von Händels Gönner Agostino Steffani. Lotte Leonard und Louis van Tulder setzten sich mit überlegener Meisterschaft für diese erlesene, bei aller Eleganz immer geistvolle Kammermusik ein, nach deren Erklingen man nicht recht weiß, ob man mehr die zarte Stimmigkeit der beiden Duettstimmen oder die aus echtem „bel canto" geborene Gesangskultur bewundern soll; unverständlich blieb, daß zur Begleitung kein altklassisches Instrument zur Verfügung stand. Aber auch die Händelsche Solokantate („Quando sperasti, o core"), die Ria Ginster zu beglückendem Erlebnis werden ließ, rief einmütigen Beifall hervor: schmelmisches Lächeln und reizende Koketterie, unter südlichem Himmel zu musikalischer Einheit verschmolzen. Nicht minder bedeutend waren die von Prof. Albert Fischer zum Vortrag gebrachten Stücke, zwei ausdrucksvolle Gesänge aus der Oper „Croesus" von R. Keiser, sowie eine Arie aus der Händelschen Oper „Berenice": auch ein Beitrag zum heroischen Stil in der Barockoper. Fischers voluminöses Organ mit seiner satten Fülle entfaltete sich gerade in diesem Stück zu besonderer Pracht. Zwischen all diesen Gesangsproben zeigte sich Günther Ramin am Cembalo in Tänzen von Purcell und Cembalomusik von Händel als musikalisch bestens beschlagener Meister perlenden Stils, staunenswert in der Variabilität des Ausdrucks. Mit dieser Kammermusikmatinée hatte das Dritte Händelfest sein offizielles Ende erreicht, nicht ohne daß noch nachträglich im Dom, der Stätte von Händels Hallischer Organistentätigkeit, ein volkstümliches Konzert stattfand, unter teilweiser Wiederholung einiger in den vorausgehenden Konzerten aufgeführter Werke.

Museumseröffnung und Orgelweihe in Leipzig

Von

Hermann Zenck und Helmut Schultz, Leipzig

Am 30. Mai 1929, vormittags 10,30 Uhr wurde das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Leipzig im dortigen Grassimuseum neu eingeweiht und zugleich das Musikwissenschaftliche Instrumentenmuseum der Universität feierlich eröffnet.

Im großen Vortragssaal des Museumsbaus hatte sich eine stattliche Versammlung von geladenen Gästen eingefunden, darunter die Vertreter des Landes, der Stadt, der übrigen Behörden und der Universität samt einer Reihe namhafter auswärtiger Vertreter des Faches. Außerdem wurde die Feier in ihrer ganzen Ausdehnung auf den mitteldeutschen Sender übertragen.

Die Festrede hielt der Ordinarius der Musikwissenschaft an der Universität Leipzig, Prof. Dr. Theodor Kroyer. Er knüpfte an den musikalischen Auftakt des Festes, die vom Collegium musicum der Universität vorgetragene Moresca aus Claudio Monteverdis Favola in musica „Orfeo" (1607) an und stellte die hierfür behelfsweise gewählte Ausführung und Besetzungsart rückhaltlos als einen Versuch mit untauglichen Mitteln dar, der unter den heutigen Bedingungen noch nicht anders unternommen werden könne. Nachdem die musikgeschichtliche Denkmälerarbeit einen Grund gelegt hat, führte er mit sachlicher Leidenschaft aus, bedarf es ausgedehnter praktischer Klangexperimente anhand eines typenreichen Instrumentariums, wenn die historischen Klangwelten und -gruppen in ihrer Eigenart durchschaut, voneinander abgegrenzt und unverfälscht verlebendigt werden sollen, wenn also durch die entsprechende Besetzung der innere Charakter eines derartigen noch so kurzen Stückes heraustreten soll. Die Musikwissenschaft, ein heute besonders gegenwartsnaher und „fortschrittlicher" Zweig der Forschung, kann sich auf ihrer ungestümen Suche nach Wahrheit des Klanges und des Stils nicht ferner bei Halbheiten beruhigen; sie sieht — und seit etwa zehn Jahren mit mehr und mehr herausbrechender Deutlichkeit — ihre Aufgabe als Wissenschaft (im höchsten Sinne dieses Wortes), ihr ideales Ziel in der Aufhellung der im Medium der Klangfarben niedergeschlagenen Spuren des geheimnisvollen Webens der Musikalität überhaupt. Die Ehrlichkeit gegenüber dem Original, gegenüber dem Buchstaben und dem Sinn der musikalischen Sprache ist Ehrlichkeit des Forschers gegen sich selbst, und sie ist Vorbedingung für das Eindringen in den Klang und (mit Hilfe dieser tönenden Oberschicht) in die Tiefenschichten der formenden Kräfte und der Ausdrucksgehalte eines Werkes, und Klingendes und Geformtes verschmilzt zu einer vom Musikgeist getragenen untrennbaren Einheit und vermag dann den ganzen Menschen einer Zeit in der Äußerung seines Musikwillens in sich aufzunehmen. Bei diesem Streben, das in die Metaphysik der Künste hineinragt, handelt es sich vielleicht um eine bezeichnende Eigenart der deutschen Musikforschung, die ihr Einfühlungsvermögen in die „Klangliebschaften" der Zeitalter, ausgehend von der noch, wenngleich nicht mehr ganz, vertrauten klassischen Welt, zunächst an dem Instrumentenreichtum des Barock erprobt hat und nun in den Umkreis der experimentierfreudigen Renaissance, ja sogar in das instrumentale Wirken des musikalisch eben erst schwach aufgehellten Spätmittelalters einzudringen beginnt. Damit hat sich die Instrumentenkunde als vollbürtiges und zentrales Fach in den Rahmen der deutschen Universitätswissenschaften eingereiht.

Das Schlußwort des Vortrags enthielt ein Programm: das Versprechen sachlicher und ehrlicher Bemühung um die historische Aufführungspraxis, um den Klang in allen seinen Verzweigungen, mit der Zuversicht, daß die Schwierigkeiten des Sicheinhörens und des Sicheinspielens für den nicht unüberwindlich sein werden, der nichts

überstürzen will; und es enthielt ein Bekenntnis: daß die Musikwissenschaft berufen sei, der Gefahr der mechanisierenden Musiküberproduktion durch Besinnung auf verschüttete Werte zu wehren, und daß, wenn die Jetztzeit aus Zersplitterung und dilettantischer Unsicherheit zur Wahrheit und Ganzheit ihres Kunstwollens hinstrebe, die Musik der ferneren und fernsten Vergangenheit eine erneuernde und klärende Wirkung und geradezu eine diätetische Macht im Seelenhaushalt der Gegenwart entfalten müsse.

Eine bisher einzigartige Verbindung von musikwissenschaftlicher Forschungsstätte und Instrumentenmuseum ist in Leipzig erreicht. Die Geschichte des Instituts reicht bis in das Jahr 1908, die bescheidenen Anfänge des Museums bis in das Jahr 1924 zurück, und es war, hauptsächlich zu pädagogischen Zwecken, eine Auslese von einigen Dutzend Instrumenten, Nachbildungen und Modellen zusammengekommen, als im Sommer 1926 der sächsische Staat den gesamten Instrumentenbestand des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln, annähernd 2600 Katalognummern, zum Preise von 800000 Rm für die Universität erwarb und dem Musikwissenschaftlichen Institut mit Personalunion des Direktors angliederte. Die Stadt Leipzig fand sich bereit, für Sammlung und Institut ausreichenden Raum in ihrem Museumsneubau freizumachen und die Auswertbarkeit der Sammlung durch Anstellung zweier seit langen Jahren eingearbeiteter technischer Beamter zu sichern. Das Musikwissenschaftliche Instrumentenmuseum — den Namen „Heyersche Sammlung" soll es als Untertitel weiterführen — nimmt den gesamten zweistöckigen Nordflügel des Neuen Grassimuseums ein, mit über 2000 qm Fläche, und steht in engster räumlicher und geistiger Beziehung zum Musikwissenschaftlichen Institut. So ist noch über die Absicht des Begründers Wilhelm Heyer hinaus erreicht, daß es nicht ein totes „Museum", eine Anhäufung lebloser Inventarstücke bleibt, sondern Anregung und Anschauung vermittelt. Für die Besucher des 17. Deutschen Bachfestes waren am 8. und 10. Juni Sonderführungen angesetzt; der Öffentlichkeit ist das Museum vom 16. Juni 1929 ab Sonntags von 11 bis 13 Uhr zum kostenlosen Besuch freigegeben.

Dem Dank des Festredners an alle, die das Gelingen des Werkes gefördert haben, schloß sich die Reihe der Glückwunschansprachen an. Minister Dr. Bünger brachte die freudige Genugtuung des sächsischen Volksbildungsministeriums zum Ausdruck, daß der Entschluß, der, befürwortet von seinem Amtsvorgänger Dr. Kaiser, 1926 die Zustimmung des sächsischen Landtags fand, nachträglich in vollem Maße gerechtfertigt worden sei; die Musikwissenschaft habe, gemessen an ihren Plänen und Hilfsmitteln zur Zeit eines Hugo Riemann, einen Abschnitt erstaunlich raschen, aber berechtigten Wachstums hinter sich. Rektor Prof. Dr. Römer wies auf den Reichtum der sächsischen Landesuniversität an vortrefflich beschickten Lehrinstituten hin und reihte ihnen mit Stolz das neueröffnete Museum an. Für die Stadt Leipzig machte Oberbürgermeister Dr. Rothe geltend, daß die Unterbringung von Institut und Museum im städtischen Gebäude, die sich allen Schwierigkeiten zum Trotz habe ermöglichen lassen, ein Beweis sei, wie sehr die Bachstadt Leipzig diesen Zuwachs an musikalischem Bildungsgut zu schätzen wisse, und wie einhellig Stadt und Staat zum Heile von Kunst und Kunstwissenschaft zusammenzuarbeiten vermöchten. Der Dekan der philosophischen Fakultät, Prof. Dr. Hoffmann, würdigte insbesondere die Verdienste des Geh. Kommerzienrats Henri Hinrichsen, des Inhabers des Verlagshauses Peters, um den Ankauf der Sammlung und die Ausgestaltung des Instituts; er habe nicht allein durch Stiftung eines großen Teils der Kaufsumme, sondern mehr noch durch sein tatkräftiges Eingreifen die Entscheidung herbeigeführt und ganz allgemein durch den planvollen Ausbau der Edition Peters die Weltgeltung deutscher Musik gefestigt, und so ernenne ihn die Fakultät zum Doktor der Philosophie ehrenhalber. Geheimrat Dr. Hinrichsen dankte für die Ehrung, die in seiner Person dem gesamten deutschen Musikverlag widerfahren sei, und stellte die Verbundenheit von Musikverlag und Musikwissenschaft als eine Art Schicksalsgemeinschaft heraus, die in seinem Falle durch die „Musikbibliothek Peters" ihren sichtbaren Ausdruck finde. Die Wünsche der

Deutschen Musikgesellschaft überbrachte deren Vorsitzender, Prof. Dr. Johannes Wolf; auch die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft war durch ihren Präsidenten, Prof. Dr. Peter Wagner, vertreten. Nachdem Prof. Dr. Arnold Schering, der Berliner Fachordinarius und ehemalige Leipziger Privatdozent, noch einmal aus eigenem Erleben die einst so unzulänglichen Forschungsmittel von dem heutigen Reichtum abgehoben, und nachdem Prof. Dr. Curt Sachs, der Leiter der Staatlichen Instrumentensammlung in Charlottenburg, einen fruchtbaren und freundschaftlichen Wettbewerb der beiden großen deutschen Instrumentenmuseen zum wechselseitigen Vorteile herbeigewünscht hatte, ließ Dr. Gerhard Tischer, der Vertreter der Erben Wilhelm Heyers, dem Begründer des „Musikhistorischen Museums" eine knappe Würdigung angedeihen und betonte, daß die Verpflanzung des vollzähligen Instrumentenbestandes nach Leipzig, der alten Pflegstätte der Musik und des Instrumentenbaus, ganz im Sinne des verstorbenen Mäzens sein müsse.

Zum zweiten Teil des Festaktes überleitend, ging der Festredner auf die in den letzten Jahren gewonnenen Erkenntnisse und Erfahrungen der neuen Orgelbewegung ein, die, ein ungemein lehrreiches Beispiel für das Streben des heutigen Menschen nach klanglicher Selbstbesinnung, in enger Fühlungnahme mit der Musikwissenschaft vorwärtsgeschritten ist und in einem vorbachisch-barocken Orgeltyp — der letzthin sogar aus dem Renaissanceklang erwachsen sein muß — den Scheitelpunkt zu einer Neuorientierung des Registerwesens und der Maßverhältnisse gefunden hat. Die neue Orgel des Großen Vortragssaals ist von der Firma Furtwängler und Hammer in Hannover in der kurzen Frist von drei Monaten mit großer Sachkenntnis und handwerklicher Erfahrung gebaut worden; ihre Registerauswahl (neunzehn ausgesprochen persönlich gehaltene klingende Stimmen) lehnt sich an die Disposition der kürzlich in Königsberg geschaffenen Orgel an, indes die Mensuren von Dr. Mahrenholz-Großlengden auf Grund neuer Berechnungen dem barocken Vorbild noch stärker angeglichen wurden. Der Spielapparat, mit allen bewährten Erleichterungen ausgerüstet, gestattet den Vortrag fast aller heute als belangvoll empfundener Orgelmusik, wobei freilich das neuere Orgelschaffen sich gewisse Umfärbungen gefallen lassen muß. Gerade dadurch aber ist die gefürchtete Kompromißhaftigkeit vermieden; man kann nur dann die Meister der Orgel von Sweelinck bis Reger auf einem Instrument zu Worte kommen lassen, wenn aus der Gegensätzlichkeit ihrer Klangabsichten ein neuer selbständiger Orgeltypus, die Vereinigung des charaktervollen Einzelregisters mit den Möglichkeiten der Farbenbrechung und der Schwelldynamik, gewonnen und damit vielleicht die Unterlage für einen Orgelstil der Zukunft geschaffen ist. Leipziger Bürger, allen voran der Bankherr Hans Kroch, haben den Grund für das Werk gelegt; getauft wurde es auf den Namen Karl Straubes. So ist die Verbindung mit Wilibald Gurlitts Freiburger Praetoriusorgel, die 1921 von Karl Straube eingeweiht wurde, auch dadurch hergestellt, daß der Kantor zu St. Thomae, der wesentliche Anreger der deutschen Orgelerneuerung und ihrer auf praktische Denkmalspflege gerichteten Arbeit, auch hier sein regstes Mitgehen bekundet hatte und nun als Orgelpate das Werk durch sein Spiel zum Leben aufweckte. Er trug als „Patengeschenk", von planvollen Registermischungen zu fast asketischer Verwendung der Einzelstimmen fortschreitend, Georg Muffats Toccata sesta, drei Choralvorspiele Johann Pachelbels und zuletzt Dietrich Buxtehudes große gmoll-Fuge samt Praeludium vor und gab mit dieser zugleich strengen und phantastischen vorbachischen Kunst einen Auftakt zum Siebzehnten Deutschen Bachfest. Im kommenden Winter wird die Orgel, so hoffen wir, als Soloinstrument und als Stütze von Orchesteraufführungen (dies im Hinblick auf das Barockideal) ihre für die Leipziger Musikpflege befruchtende Rolle wahrzunehmen beginnen und sich als wahre Krönung des Instrumentariums erweisen.

Der zweite Satz aus Georg Friedrich Händels Concerto grosso op. 3, 6 bot mit dem Widerspiel von Orgel und Solocembalo, begleitet vom Collegium musicum und gestützt von einem zweiten Cembalo, einen festlichen und bewegten Ausklang. Eine kurze Führung (in Gruppen geteilt) durch die drei Saalfluchten des Museums

und durch das Institut verschaffte den Teilnehmern einen Überblick über die Bestände der Heyerschen Sammlung und die Hilfsmittel zu deren Ausnutzung; ihr Aufbau hat sich durch die Angleichung an die neuen Räumlichkeiten wesentlich gewandelt, obwohl die Durchzählung der Stücke die gleiche blieb und demnach auch die Katalogarbeiten des bisherigen Konservators Dr. Georg Kinsky weiter zu Recht bestehen. Als Erinnerungsgabe erhielten die Besucher den von Dr. Helmut Schultz neu verfaßten, im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienenen „Führer", der seinen knappen Erläuterungen die neugeschaffene Ordnung der Museumsstücke zugrundelegt und, neben einem Vorwort des Direktors Prof. Dr. Kroyer, einen Bilderanhang nach gleichfalls neuaufgenommenen Vorlagen enthält.

Die Feier war gegen 13,30 Uhr beendet. Für die auswärtigen Teilnehmer, die Mitglieder der Philosophischen Fakultät und einzelne Gäste des Ministeriums und der Stadt Leipzig schloß sich im Festsaal der Gesellschaft „Harmonie" ein Frühstück an, das durch zwei persönlicher gehaltene Tischreden gewürzt wurde. Die Collegia musica der Universität, unter Leitung der Assistenten, steuerten getreu ihrer Aufgabe, der Geselligkeit zu dienen, die Tafelmusik bei und boten frische deutsche und welsche Eß- und Trinklieder von Senfl, Forster und Donati bis zu Mozart, sowie festliche und beschwingte Orchestermusik von Fux' pomphafter Trompeten-Intrada über Pezel, Rosetti, über Mozarts kaum gekannte kostbare Menuette von 1788 bis zu Michael Haydns parodistischem „Türkischen Marsch" und des älteren Strauß Maskenlieder-walzern. — Gewohntem Brauch zufolge vereinigte ein Convivium am Abend den Kreis der Mitwirkenden und gab dem in Hochstimmung verlaufenen Tage den harmlos-lockeren Abschluß.

Siebzehntes Deutsches Bachfest in Leipzig

Von

Peter Epstein, Breslau

Leipzig ist als Ort eines deutschen Bachfestes allen anderen Musikstätten überlegen: besitzt es doch in der Thomaskirche einen traditionserfüllten Raum, in dem religiöses und musikalisches Erleben so unlöslich verbunden erscheinen, daß kultisches Geschehen zugleich künstlerische Erhebung bedeutet und umgekehrt kirchliche Konzerte aus wahrhaft religiöser Weihe ihre innere Rechtfertigung erfahren. Daß jene glückhafte Verknüpfung immer wieder dem Gaste Leipzigs zum Bewußtsein kommt, ist jedoch nur deshalb möglich, weil jene große Tradition durch das gegenwärtige geistliche Musikleben der Stadt aktiv ausgewertet wird, zusammengehalten und gleichsam symbolisiert durch die Persönlichkeit des heutigen Thomaskantors Karl Straube. Dies Bachfest war Straubes Werk und daher in allen Veranstaltungen von gleichem Geiste getragen; ausgeschaltet war der anderwärts oft so störende Ehrgeiz rivalisierender Führer und Chorvereine, das Gegeneinander verschiedener „Auffassungen", Darstellungsarten und -unarten. Schließlich sind Bachfeste keine musikhistorischen Demonstrationen für Fachleute, sondern die alljährliche Feierstunde eines Kreises gleichgerichteter Musikfreunde, dessen Gesamtheit man getrost als das vielleicht geschlossenste und empfänglichste Publikum betrachten darf, das heute in Deutschland zu finden ist. Und es muß angesichts des ins Gigantische anwachsenden „Festspiel"-Betriebs einmal ausgesprochen werden, daß nach der Zusammensetzung der Zuhörerschaft, nämlich als Versammlung eines wirklich der Sache und nur der Sache hingegebenen Kreises, die deutschen Bachfeste auf einsamer Höhe stehen, fernab jeglicher gesellschaftlichen Veräußerlichung und „sensationellen" Aufmachung.

Ein solches Publikum, eine derartige Überlieferung verpflichten. Man hat seit einigen Jahren in den Kreis der Bachfestaufführungen mit Recht Musik der Bachschen Umwelt mit einbezogen. Heute geschieht dies glücklicherweise nicht mehr durch Addition, nämlich durch die Veranstaltung fünftägiger Mammutfeste. Aber dafür wird in der üblichen Zeit von drei Tagen meist eine selbst für den Musiker kaum mehr erträgliche Fülle von Darbietungen verabreicht. Ein Streicherkonzert von Vivaldi mit seinen vorwiegend koloristischen Reizen verliert, ans Ende eines überlangen Kammerkonzerts gestellt, leicht das Interesse einer Zuhörerschaft, die in wenigen Stunden schon wieder für die Matthäuspassion innerlich gerüstet sein soll. Immerhin waren solche Fälle des allzuvielen Guten diesmal nur Ausnahme; schwerer wiegt schon, wenn eine an sich dankenswerte Wiederbelebung durch Mißverständnisse in ihr Gegenteil verkehrt wird. So war es ein Unding, Pezels und Reiches Turmmusiken den Besuchern der Thomaskantorenausstellung im zudem verengerten Saale des Alten Rathauses in die Ohren zu blasen; der hübsche Gedanke, diese erst kürzlich durch Scherings schöne Darstellung betonte Spezialität des Altleipziger Musiklebens zu erneuern, hätte nur bei Wahrung des „Freiluftcharakters" der für ihren Zweck allerdings fast zu gewissenhaft gearbeiteten Musikstücke erfolgreich verwirklicht werden können.

Jene vom Stadtmuseum in dankenswerter Form veranstaltete Schau der Dokumente, Bilder, Manuskripte und Druckwerke früherer Kantoren zu St. Thomä wäre dennoch nur eine Zusammentragung toten Materials geblieben, hätte nicht die einleitende Motette der Thomaner demselben Gedanken, an Leipzigs große musikalische Vergangenheit zu erinnern, klingenden Ausdruck verliehen. Vier Vorgänger Bachs offenbarten in charakteristischen Proben ihre untereinander grundverschiedenen Naturen: Sethus Calvisius mit dem prachtvoll gearbeiteten, dreichörigen Psalm „Lobet den Herrn", J. H. Schein in den klanglich und motivisch so farbenreichen Seligpreisungen aus den Opella nova II. Eigentümlich waren Joh. Schelle und Joh. Kuhnau vertreten: jener mit einer ganz musikantischen doppelchörigen Motette „Christus ist des Gesetzes Ende", dieser mit dem harmonisch ungemein weichen und melodisch eindringlichen fünfstimmigen Satz „Tristis est anima mea". Den Beschluß und zugleich die Krönung bedeutete Bachs „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", vom Thomanerchor in jener klanglichen Reinheit und Beseelung gesungen, die bei jedem Wiederhören Sehnsucht danach erweckt, die „Motette" wie Leipzigs Musikfreunde als allwöchentliche Einrichtung genießen zu dürfen. Auch dem Festgottesdienst am zweiten Tage gab die Mitwirkung des Thomanerchors die musikalische Weihe. Als Hauptstück erklang die zarte Abendmahlskantate „Schmücke dich, o liebe Seele", deren Inhalt Prof. D. Smend mit dem Leitgedanken seiner Predigt in innige Beziehung setzte: Beweis, daß eine Bachsche Kantate die kirchliche Handlung zu vertiefen vermag und nicht deren Rahmen sprengt. Freilich bedarf es eines besonderen Festgottesdienstes, um ihr die rechte liturgische Stellung zuzuweisen und kultisches und musikalisches Geschehen im Gleichgewicht zu erhalten.

Vier Bachkantaten als Inhalt des ersten Kirchenkonzerts wären für die Aufnahmefähigkeit selbst dieses Auditoriums zuviel gewesen, hätte nicht Straube eine sehr glückliche Wahl inhaltlich und musikalisch verschiedenartiger Werke getroffen, deren Aufeinanderfolge kaum ermüden konnte. Schon die Abwechslung der vorherrschenden obligaten Instrumente und die dadurch gegebenen Vergleichsmöglichkeiten boten einen besonderen Reiz; denn es zeigte sich, wie die Zusammensetzung des Kirchenorchesters für die ganze musikalische Stimmung entscheidend wird. Klang doch jeder der Schlußchoräle anders, je nachdem im mitspielenden Instrumentenchor die Trompete, Holzbläser, Violinen oder Hörner die Führung hatten. Vom Klang der C-Trompeten bestimmt war die Pfingstkantate (172) „Erschallet, ihr Lieder", ebenso wie der 2. Teil von „O Ewigkeit, du Donnerwort" (20) mit seiner Eingangsfanfare („Wacht auf"), während hingegen die drei Arien im 1. Teil derselben Kantate schon allein einen kleinen Begriff vom ungeheuren Ausdrucksbereich Bachscher Kunst zu geben vermögen. Der Gegensatz zwischen dem fast dämonischen c moll der ersten und der über-

redenden Streichermelodik der dritten konnte nicht schärfer erfaßt werden, als dies durch Straube und seine Helfer geschah. Die Kantate (25) „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe" verdankte ihre Aufführung bei dieser Gelegenheit zweifellos dem herrlichen Cantus firmus-Chor, mit dem sie beginnt und der als eine besondere Glanzleistung des Gewandhauschors vermerkt zu werden verdient. Im Eingangschor der Weihnachtskantate (40) „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes" kam hingegen das in drei Gruppen geteilte Orchester zu besonderer Wirkung; hier verleiteten die dramatischen „Schlangen"-Szenen den musikalischen Leiter zur Wahl stürmischer Tempi, die zum mindesten im zweiten Choral vielleicht Anhänger der Tradition befremden mochten. Aber selbst hier blieb die Aufführung als Emanation eines ungeheuer lebendigen und in Bach wie kaum einer verankerten Geistes bezwingend.

Das Geheimnis solcher Wirkung ist in diesem Falle so eng mit Fragen musikalisch-technischer Natur verknüpft, daß hierauf mit einem Wort noch eingegangen werden muß. Zunächst waren die Gesangssolisten — nicht alle gleichwertig, doch zum Teil von hervorragender Musikalität und Stimmkultur — gleichsam eingegliedert in das Gefüge des instrumentalen und chorischen Apparats. Daher lag in den Arien die Führung zunächst bei der Begleitung, wurde die Singstimme wirklich als Teil eines kontrapunktischen Gewebes erfaßbar, um dafür in den Rezitativen umso eindringlicher deklamatorisch hervorzutreten. Noch ein heikler Punkt jeder Bachaufführung war in vorbildlicher Weise gelöst: das Continuo-Problem. In ganz willkürlichem Ermessen war hier bald die Orgel mit schwerer Verstärkung der Grundstimme gewählt, bald allein auf Cembalo zurückgegriffen, um nur zwei extreme Fälle zu nennen. Im allgemeinen gaben Klavier oder Orgel mit solistischem Violoncell das Fundament an, und diese Zusammensetzung, der lichte Ton des echten Cembalos in Verbindung mit dem zart betonten Grundbaß, erwies sich als durchaus genügend und für das Ohr erquicklicher als viele sonst übliche Kombinationen. Die Wandlungsfähigkeit, die hierdurch auch im Akkompagnement gegeben war, hat sicherlich das Meiste zu der unmittelbaren Überzeugungskraft der Straubeschen Aufführungen beigetragen. Zum mindesten ging von der Frische seiner Auffassung nichts durch die Schuld eines dazwischengeschobenen schwerfälligen Continuo-Apparats verloren.

Die lebendige Wiedergabe alter Musik, in der Karl Straube heute unübertroffener Meister ist, war auch Kennzeichen des von ihm geleiteten Orchesterkonzerts. Hier waren die heiteren Kompositionen von Vivaldi (Konzert in Fdur) und Telemann (Ouverturensuite aus der Tafelmusik, 3. Production) mit zwei der schönsten Konzertwerke Bachs vereinigt: dem Violinkonzert in amoll und dem Konzert in der gleichen Tonart für Klavier, Flöte und Streichorchster. In Adolf Busch stand dafür ein kongenialer Geiger zur Verfügung. Ganz in das Zeitalter der Empfindsamkeit und damit aus der Epoche Bachs hinaus führte der Vortrag dreier Arien von Johann Christian Bach, dessen gewaltiger Einfluß auf Mozart seit Aberts grundlegenden Feststellungen allbekannt ist. Jede Wiederbelebung aber zeigt mehr, daß nicht allein dieses musikhistorische Faktum, sondern die innere Kraft und der Stimmungsreichtum seiner Musik dem Londoner Bach eine Auferstehung versprechen, an die noch vor kurzem niemand gedacht hätte. Lotte Leonard wußte die von Ludwig Landshoff erschlossenen Arien unübertrefflich zu gestalten.

Die übrigen Darbietungen des Bachfestes brachten nur noch wenige Werke fremder Meister: in einem weiteren Konzert von Vivaldi exzellierten Edgar Wollgandt und (als sein getreues „Echo") der ausgezeichnete Konzertmeister Carl Münch mit einem kleinen Streicherensemble des Gewandhauses, während Lotte Leonard mit einem Kranz von Liedern des 17. und 18. Jahrhunderts nochmals rühmlichst hervortrat. Schließlich fanden Orgelwerke von Samuel Scheidt und Dietrich Buxtehude in Motette und Gottesdienst eine würdige Stelle.

Bachs Orgelkunst war, wie stets, auch auf diesem Bachfest mit einer stolzen Reihe von Werken vertreten, an der Spitze die gewaltigen Präludien und Fugen in gmoll und hmoll, deren Interpretation durch Günther Ramin aufs neue von der

Berufenheit dieses meisterlichen Spielers Zeugnis ablegte. Neben dem Organisten zu St. Thomä war auch dem zu St. Nicolai, Karl Hoyer, Gelegenheit gegeben, sein Können, namentlich an einer Reihe von Choralbearbeitungen, zu beweisen. Bei den Klavierwerken, die das Festprogramm bereicherten, stellte sich — das einzige Mal — die Problematik verschiedener Interpretationsmöglichkeiten dem Hörer dar. Fand doch die emoll-Partita eine glänzende Wiedergabe auf dem Cembalo (wiederum durch Günther Ramin), während den „Goldbergvariationen" der moderne Flügel gerecht zu werden versuchte. Bei aller Überlegenheit, die Rudolf Serkin dieser anspruchsvollen Aufgabe gegenüber erwies, wurde es doch schwer, hier die Eignung des heutigen Klaviers anzuerkennen, denn gerade die klanglich und dynamisch „gestuften" Cembalowerke verlieren selbst in der besten Übertragung ein gut Teil ihres ursprünglichen Charakters. Man hat selten Gelegenheit, sie in der Urform zu hören; gerade bei Bachfesten sollte diese in noch weiterem Maße als diesmal wahrgenommen werden.

Die geäußerten Bedenken fielen weg bei den Kammermusikwerken, in denen Serkins Klavierkunst sich mit dem Violinspiel seines großen Partners Adolf Busch vereinen konnte. Hier galt das Hauptinteresse natürlich der soeben von F. Blume veröffentlichten, in Eisenach aufgetauchten Solosonate mit Continuo in Gdur. Die aus inneren und äußeren Gründen erwiesene Echtheit ward durch das erstmalige Erklingen vollauf bestätigt: im Gang der Violine, wie in der geschmeidigen Unterstützung des Fundaments spricht sich unverkennbar Bachische Eigenart aus. Zu der Frage der Verwandtschaft und des zeitlichen Verhältnisses zur Triosonate für Violine, Flöte und Klavier in Gdur sollten die Ausführungen von A. Heuß im Bachfestprogramm, so kursorisch sie naturgemäß an jener Stelle ausfallen mußten, nicht unbeachtet bleiben. Den Höhepunkt aller kammermusikalischen Aufführungen bedeutete die grandiose Wiedergabe der Soloviolinsonate in Cdur durch Adolf Busch.

Noch bleiben eine Gambensonate (Paul Grümmer), eine der Suiten für Violoncello (Hans Münch-Holland) zu nennen. Nicht zum Zwecke bloßer Vollständigkeit oder kritischer Würdigung, sondern mit Dank und Ergriffenheit ist jedoch des großen Abschlusses dieses Leipziger Bachfestes zu gedenken: der wundervollen Gedächtnisaufführung der Matthäus-Passion zur zweihundertjährigen Wiederkehr ihres ersten Erklingens. Was oben von den Kantaten gesagt wurde, gilt in erhöhtem Maße von der Passion. Straubes Geist erfüllte diese Aufführung bis in die letzte Chor- und Instrumentalstimme; im Chor und Orchester des Gewandhauses, in einer Reihe ausgezeichneter Solisten, von denen nur Anny Quistorp und Frieda Dierolf, sowie Karl Erb als Vertreter des Evangelisten, genannt seien, standen Straube vorzügliche Helfer zu Gebote, und so wurde dem gewaltigen Werke eine Verlebendigung zuteil, wie sie in solcher Einheitlichkeit und Vollendung selten gelingt.

Für den auswärtigen Besucher der Stadt Leipzig wurde die Tatsache, daß man dort der Musik eine besondere Rolle im öffentlichen Leben zuerkennt, auch durch den wahrhaft großzügigen Rahmen offenbar, in dem sich jetzt das musikwissenschaftliche Seminar der Universität und dessen Instrumentensammlung präsentieren. Beides: Pflege der Musik und ihrer Wissenschaft, gehört im heutigen Leipzig eng zusammen, dessen künstlerische Leistungsfähigkeit den Gästen des Siebzehnten Deutschen Bachfestes wiederum überzeugend zum Bewußtsein gekommen ist.

Zwölfte Jahrestagung des Bückeburger Forschungsinstituts und der Gesellschaft seiner Freunde

Von

Theodor W. Werner, Hannover

In der Zeit vom 21. bis zum 23. Juni versammelte das Bückeburger Institut für musikwissenschaftliche Forschung seine Mitglieder und seine Freunde zum zwölften Male zu gemeinsamer Tagung.

Wenn wir in aller Kürze einen Überblick über das Geschick dieser Anstalt geben, so geschieht es, um das Interesse der Fachgenossen, und der jüngeren unter ihnen zumal, auf eine Einrichtung zu lenken, die zwar nach außen hin in letzter Zeit nicht sehr lebendig erschien und erscheinen konnte, die aber besteht und bestehen wird, und deren wir uns zu freuen allen Grund haben.

Prof. Dr. D. Seiffert übernahm die stellvertretende Leitung des Instituts beim Tode seines ersten Direktors C. A. Rau in einem Augenblick, da das wohlausgerüstete Schiff den auf die Revolution folgenden Stürmen der Inflation und der vermögensrechtlichen Auseinandersetzungen des eigentlichen Gründers, des Fürsten Adolf, willenlos preisgegeben schien. Nach einer Periode, in der Lavieren die einzige Möglichkeit der Taktik war, ist es dem energischen Steuermann gelungen, ruhigeres Fahrwasser zu erreichen. Das Institut wird sein wichtigstes Ziel: Sicherung der musikwissenschaftlichen Forschung nach Seiten des Bibliographisch-Archivalischen hin bewußt und mit neuer Lebenskraft in das Auge fassen und von weiterem Umkreise her angreifen. Aufnahmen der zum Teile weit verstreuten musikalischen Denkmäler sind schon in beträchtlicher Zahl vorhanden und sollen durch junge Gelehrte wieder aufgenommen werden. Wo Sicherheitsgründe es nötig machen (so besonders bei deutschen Musikwerken, die in das Ausland abgewandert sind), werden, wie es auch schon geschah, Photographien in Schwarz-Weiß angefertigt, die der Forschung zur Verfügung stehen. Ein gut erdachtes Verzettelungssystem wird die erhaltenen Denkmäler in fünffacher Reihe nachweisen: Musikalien, musikalische Bücher und Schriften, Archivalien, Bilder und Musikinstrumente. So wird das Institut eine Zentralstelle werden, in der jede Frage ihre Antwort findet. Auch wird es Doppeldissertationen, Doppelspartierungen und ähnliche überflüssige Arbeit verhindern können. Erfreulicherweise soll auch ein Teil der Publikationen, und zwar zunächst die Reihe der stadt- und landesgeschichtlichen Arbeiten, wieder in Gang gebracht werden.

Die Gesellschaft der Freunde des Instituts, die in einer Mitgliederversammlung ihren Vorstand mit Herrn Kommerzienrat Hillmann an der Spitze wiederwählte, vermochte mit einer ansehnlichen Geldstiftung aufzutreten.

Den Festvortrag hielt der Direktor der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, Professor Dr. H. J. Moser. Er befaßte sich mit der Gegenwartslage der deutschen musikwissenschaftlichen Forschung. Trotz ihrer Jugend hat die Musikwissenschaft einen starken Wechsel des Forschungsideals und damit der Forschungsmethoden erlebt. Ihre Anfänge fallen in eine Zeit, da naturwissenschaftliche Anschauungen den Entwicklungsgedanken, den in der Technik möglichen Glauben an den Fortschritt in den Vordergrund stellte. Man ordnete den zeitlichen Ablauf auf gewisse Zentren hin: Schütz wird zu einem Vorläufer Bachs, Schumann zu einem Nachfahren Beethovens; Brendel schreibt eine allein auf Wagner gerichtete Musikgeschichte; L. Riehl orientiert sich an dem kleinbürglichen Ideal der Hausmusik.

Indessen gibt es auch in dieser Epoche schon Versuche zu weiterer Zusammenschau: Jahns Mozart, Chrysanders Händel und vor allem Spittas noch nicht überbotenen Bach. Riemanns Kunstgeschichte ohne Künstler, Kretzschmars Gattungsgeschichten weisen auf neue Ziele. Diese Werke und Aberts Mozart schlagen die Brücke zu einer neuen Geschichtsauffassung. Es ist die phänomenologische und die des historischen Relativismus. Sie fragt ein Beethovensches Skizzenbuchthema nicht nach seinem Zweck (nach seiner späteren Verwendung), sondern nimmt es als Organismus, als Etwas, das einmal in Beethovens Seele da war; sie sieht nicht Heroen, sondern Kapitel; ihre Schwäche, neben vielen Vorzügen, ist die Ungeschütztheit vor antiquarischer Willkür.

Eine dritte Richtung ordnet die Musikgeschichte in geistesgeschichtliche Abläufe ein. Mit dem übertreibenden Beispiele des Aufsuchens von „Spitzbögen" in der als gotisch angesehenen Partitur kennzeichnete der Redner ihren Gefahrenpunkt: es gehört ein nicht alltäglicher Universalismus dazu, die gesonderte Chronologie der Künste auf dem Grunde allgemeiner Geistes- und Kulturströmungen vergleichend abzusetzen. Übrigens finden sich Ansätze zu solcher Betrachtung schon bei Chrysander und Ambros. Alle diese an sich wertvollen ästhetischen und stilkritischen Methoden haben den gemeinsamen Mangel, daß ihre Ergebnisse, durch eine vielleicht nur geringfügige Bereicherung des Materials erschüttert und vernichtet werden können. Gerade die Jugendlichkeit unserer Wissenschaft bedarf grundlegender, auf Quellenkenntnis beruhender Einzelarbeit. Sie soll durch das Institut geleistet werden, dessen Wesen Zentralisierung und Kraftersparnis ist. So wird aus der „Deuten"schaft wieder eine „Wissen"schaft werden.

Der künstlerische Teil der Tagung lag beim Schaumburg-Lippeschen Landesorchester, das unter der gewissenhaften Leitung des Herrn Bachmann einige Sätze von Schubert spielte, und hauptsächlich bei dem Staatlichen Hamburger Kirchenchor. Diese Vereinigung ist von ihrem Leiter, Herrn Studienrat Karl Paulke, in ganz ausgezeichneter Art durchgeschult und durfte in diesem erfreulichen Zustande technisch-geistiger Bereitschaft nicht nur zu den höchsten, sondern auch zu stilistisch stark auseinandergehenden Zielen greifen. An einem Meisterwerken des Kirchenliedes und des Volksgesanges gewidmeten Konzertabend kamen Sätze aus der missa papae Marcelli zu ebenso vortrefflicher Geltung, wie etwa ein seichtes, doch Virtuosität voraussetzendes Stückchen von Loewe oder einige auf gewandteste Sprechtechnik absehende Volkslieder. Aus dem schönen, homogenen, bei aller Genauigkeit doch schwingenden Chorklange leuchteten holde Soprane mit mildem Glanz. Auch vor der ein wenig bunten Auswahl von geistlichen vielstimmigen Gesängen, mit denen der Chor den Festgottesdienst in der Stadtkirche verschönte, bewährte er seine zuverlässige Schule und seine Durchdringung mit musikalischem Geiste.

Gern werden die Teilnehmer an das Fest zurückdenken, dessen Stimmung durch die Liebenswürdigkeit der Bewohner des Harrlstädtchens noch gehoben wurde.

Bücherschau

Bauer, Theo. Festschrift zur 75jährigen Jubelfeier 1854—1929 des Tonkünstlervereins zu Dresden. Im Auftrag d. Gesamtvorstandes verf. v. Theo Bauer, I. Vorsitzender. 8°, 82 S. Dresden 1929, Buchdruckerei der Wilhelm u. Bertha v. Baensch-Stiftung.

Bekker, Paul. La musique. Les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Trad. par M. Cohn. Préf. de L. Chevaillier. Paris 1929, Payot. 20 Fr.

Bellarmino, A. Elementi principali per la traduzione dall' orchestra alla banda e alla fanfara. 8°. Piazza Armerina 1929, S. Bologna. 5 L.

Benavides, José D. Ricardo Wagner. (Los grandes hechos de los grandes hombres.) 8°. Barcelona 1929, Casa ed. Araluce. 3 Pes.

Biedermann, Hans. Aktuelle Orgelbaufragen. gr. 8°, 36 S. 2. verb. Aufl. Kassel 1929, Bärenreiter-Verlag. 2.20 Rm.

Boschot, Adolphe. Le mystère musical. 8°. Paris 1929, Plon.

Caland, Elisabeth. Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel, physiologisch-anatomische Betrachtungen. 2. ergänzte und vermehrte Auflage. Magdeburg, Heinrichshofens Verlag.

Der Wert einer möglichst vollständigen Erschließung aller für das Klavierspiel in Betracht kommenden Kraftquellen kann heutzutage nicht mehr bestritten werden. Elisabeth Caland ist das Verdienst zuzuerkennen, auf einige der wichtigsten dieser Kraftquellen, die Tätigkeit der großen Brust- und Rückenmuskeln, die den Schultergürtel beherrschen, aufmerksam gemacht und eine bestimmte Stellung des Schulterblatts empfohlen zu haben (die Schulterblattsenkung), die sich für das richtige Funktionieren dieser Muskeln als die günstigste erwiesen hat. Durch Photographien, auch durch Röntgenbilder, wird die Schulterblattsenkung im vorliegenden Werke anschaulich gemacht. Bedeutungsvoll ist auch die Anweisung, die Hand durch beherrschte Drehung nach außen und innen immer wieder in die Normallage (die „Deppesche Lage") zu bringen, die nach innen gewendet sein soll. An der Richtigkeit dieser Anweisung für das Spiel der Legato-Passagen ist nicht zu zweifeln, doch kann sie natürlich für das Oktavenspiel keine Giltigkeit haben. Interessant ist die Auseinandersetzung über Deppes „Freien Fall", aus der unzweideutig hervorgeht, daß dieser Ausdruck ein ganz falscher, irreführender war und daher nicht mehr gebraucht werden sollte. Es handelt sich dabei nicht um ein Fallen, sondern um „das Resultat des großen Schwunges, womit die tiefen Rücken-, Brust- und Bauchmuskeln den bis in die Fingerspitzen hinein beherrschten Arm unmittelbar in die Tasten senken". Überflüssig erscheint die ausführliche Erörterung der Notwendigkeit, die Hände fast immer in äußerster Pronationsstellung des Unterarms zu halten. Diese Notwendigkeit ergibt sich unmittelbar aus der Tatsache, daß nur bei dieser Stellung der 4. und 5. Finger senkrecht stehen, also auf die Tasten einen senkrechten Druck ausüben können.

Felix Rosenthal.

Cobbett, W. W. A Cyclopaedic Survey of Chamber Music. 8°. Vol. I. 585 S. London 1929, Oxford Univ. Press. 5/5 £.

Cocchiara, G. L'anima del popolo italiano nei suoi canti, con musiche popolari, raccolte da F. B. Pratella. 8°. Milano 1929, U. Hoepli.

Daube, Otto. Der „musikalische" Mensch von gestern und heute. Grundlagen für die Reform des musik. Erziehungswesens. 8°, 143 S. Bayreuth 1929, Ellwanger. 4.20 Rm.

Diekermann, Walter. Der Musikunterricht in der Volksschule. gr. 8°, 188 S. Breslau 1929, Ferd. Hirt. 6.80 Rm.

Draper, M. Music at Midnight. 8°. 256 S. London 1929, Heinemann. 15 s.

Duhamel, Raoul. Lucien Fugère, chanteur scénique français. Préface de Sacha Guitry. 8°. Paris 1929, Bern. Grasset.

Endo, Hiroshi. Bibliography of Oriental and Primitive Music, compiled by H. E. 8°, VI, 62 S. Azabu-Ku, Tokio 1929, The Nanki Music Library.

Epstein, Peter. Der Schulchor vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. (Musikpädagogische Bibliothek, Heft 5). gr. 8°, XII, 127 S. Leipzig 1929, Quelle & Meyer. 4 Rm.

Farmer, H. G. A History of Arabian Music to the XIIIth century. 8°, 282 S. London 1929, Luzac. 15 sh.

Fellerer, K. G. Die musikalischen Schätze der Santinischen Sammlung. Führer durch d. Ausstellung d. Universitätsbibliothek Münster anläßlich d. III. Westfälischen Musikfestes i. Münster i. W. v. 15. bis 17. Juni 1929. 8°, 32 S. Münster i. W. 1929, Westfälische Vereinsdruckerei A.-G.

Fox, D. G. A. Joseph Haydn: an Introduction. (The Musical Pilgrim. General Editor: Sir Arthur Somervell.) 8°, 64 S. London 1929, Oxford Univ. Press. 1/6 sh.

Gaartz, Hans. Hilf Dir selbst. Eine Harmonie- und Formenlehre f. d. Musikliebhaber zum Selbstunterricht. gr. 8°, 153 S. u. 14 S. Musikbeil. Stuttgart 1929, E. Klett. 5 Rm.

Gastoué, Amédée. La vie musicale de l'église. (Bibliothèque catholique illustrée.) 8°. Paris 1929, Bloud & Gay éditeurs.

Gennrich, Friedrich. Zur Ursprungsfrage des Minnesangs. Ein literarhist.-musikwiss. Beitrag. Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch., 7. Jahrg. Heft 2 (S. 187–227). Halle a. S. 1929, Max Niemeyer. Einzelpreis d. Heftes 8 Rm.

Gerber, Rudolf. Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen. 8°, III, 218 S. Gütersloh 1929, C. Bertelsmann. 9.30 Rm.

Gerold, Théodor, avec la collaboration de M. E. **Wagner**: Les plus anciennes mélodies de l'Eglise protestante de Strasbourg et leurs auteurs. 8°, 80 S. Paris 1928, Alcan.

Goss, J. An Anthology of Song. 169 S. London 1929, Oxford Univ. Press. 5 sh.

Guimarães, Bertino Daciano R.-S. A música na sua relação filologica. 8°, 64 S. Famãlicao 1928, Tipografia Minerva.

Güldenstein, Gustav. Modulationslehre. 2. Aufl. Mit ein. Notenanhang. 8°, 99, IV, 51 S. Stuttgart 1929, E. Klett. 4.50 Rm.

Gysi, Fritz. Richard Wagner und die Schweiz. (Die Schweiz i. deutschen Geistesleben, Bd. 61.) 8°, 131 S. Frauenfeld 1929, Huber & Co. 2.40 Rm.

Händel-Jahrbuch. Im Auftrage der Händel-Gesellschaft hrsg. v. Rudolf Steglich. 1. Jahrgang 1928. (Veröffentlichungen der Händel-Gesellschaft Nr. 2.) 8°, VI, 166 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 7.50 Rm.

Musikalische — und nicht bloß musikalische — Jahrbücher sind immer Sorgenkinder; besonders die, die den Namen eines unserer großen Musiker tragen. Man braucht nur das Schicksal der Gluck-, Mozart-, Beethoven-, Wagner-Jahrbücher im Einzelnen zu verfolgen, um festzustellen, daß schon für ihre Lebzeiten der Spruch des „lucus a non lucendo" in hohem Maße gilt: wirklich jährliches Erscheinen war eine Seltenheit; und den intermittierenden Lebenszeichen, dem Appell an den Idealismus immer neuer Verleger, pflegte am Ende meist ein milder Tod an Auszehrung zu folgen. Die Ursachen für diesen exitus letalis sind verschieden. Sie können am Abebben einer Zeitströmung, wie im Falle Wagner, liegen; sie liegen manchmal, bei den „ewigen" Meistern, am Inhalt, der sich an einen zu engen oder den unrichtigen Kreis wendet, oder am Herausgeber, der sich in der Wahl der Mitarbeiter vergreift.

Man muß, nach solchen Erfahrungen, den Mut anerkennen, ein neues Jahrbuch für einen Meister zu schaffen, der, ähnlich wie Haydn, solcher Ehrung bisher überhaupt noch nicht teilhaftig geworden ist. Aber, wenn der neuen Händel-Bewegung wirklich lebendige Triebkräfte innewohnen, muß sie sich ihren geistigen und wissenschaftlichen Mittelpunkt, einen Spiegel ihres „Gewissens" in einem Organ wie dieses schaffen; als Herausgeber konnte kein Besserer gefunden werden als Rudolf Steglich, der wie kein anderer für die jüngste Lebensäußerung der Bewegung, die „Opern-Renaissance", dies „Gewissen" war; und der erste Jahrgang ist inhaltlich so schön geglückt, als er nur glücken konnte. Der Kreis, der in ihm sich ausspricht, umfaßt nicht alle Händelianer, aber Händelianer sind alle, die sich aussprechen. Besonders erfreulich ist, daß auch ein Engländer, Newman Flower, einen Beitrag geliefert hat — das Händel-Problem ist in der Tat eins derer,

die nur durch internationale Zusammenarbeit gelöst werden können. Flower macht nähere Mitteilungen über die Reste — 6 Arien und 6 Rezitative — von Händels „Jupiter in Argos", nach den Fehlschlägen mit „Saul" und „Israel" 1739 komponiert, nie aufgeführt, und nur in einer Kopie Christoph Schmidts fragmentarisch erhalten.

Die Reihe der deutschen Beiträge eröffnet Hermann Abert (†) mit einem programmatischen Artikel über „Die Aufgaben der heutigen Händelforschung". Er faßt sie zusammen in der Forderung nach Ergänzung und Nachprüfung im Biographischen, nach einer Revision der Gesamtausgabe, die durch Herausgabe von Händels Skizzen zu vervollständigen wäre; er liefert selbst ein Beispiel für die Erneuerungsbedürftigkeit und -fähigkeit unserer Anschauungen vom Opernkomponisten Händel, indem er ihn auf Grund vertieften Wissens ins Opernschaffen der Zeit einzureihen sucht — als einen der Meister, die den Bruch zwischen dem Spätvenezianertum (zu dem Abert auch Alessandro Scarlatti rechnet) und dem Opernideal Metastasios am eignen Leib erfahren.

In einem Aufsatz „Händel und der protestantische Choral" untersucht Arnold Schering, ausgehend von der in ihrer Echtheit sehr fragwürdigen Jugendkantate „Ach Herr, mich armen Sünder" das Verhältnis Händels zum Choral: — abgesehen von den vier Chorälen zur Passion von Brockes, die man mit Bachschem Maßstab nicht messen soll und kann, bleiben nur Choralzitate in den Anthems und Oratorien als Material der Untersuchung übrig. Wie Schering feinsinnig dartut, nimmt Händel zum Choral eine durchaus freie Stellung ein, er ist ihm nicht kirchliches Gut, sondern dient ihm nur als poetisches Zitat. Auch in diesem Punkte ist Händel der erste moderne Musiker, der frei von allen kultischen Bindungen in die Welt hineingetreten ist. Alfred Heuß gelangt, von einer Darstellung des „Textproblems von Händels Judas Makkabäus" ausgehend — er begründet die scheinbar fatale Repetition der Handlung des Textdichters Morell mit der Steigerung des Heroenkults zur Gottesverehrung, der äußeren zur inneren Siegesfeier —, tief ins Problem der musikalischen, rhythmisch-„leitmotivischen" Gestaltung, des politischen Nebensinns des Werkes. Mit Schnitzeln oder Bekenntnissen sind Hans Dütschke (†) („Ein Eingriff in eine Händel-Partitur [‚Giustino']") und Georg A. Walter („Das Händel-Erlebnis eines Sängers") vertreten.

Den umfangreichsten und wichtigsten Beitrag hat Rudolf Steglich selbst geliefert. Er schildert „die neue Händel-Opern-Bewegung" von ihren ersten Regungen an, in den Oratorien-Inszenierungen vom Beginn des 19. Jahrhunderts, bis zur Göttinger „Renaissance", zum Ansteigen und letzten Absinken der Erfolgskurve anno 1928; der Aufsatz ist Dokument und Kritik zumal; er schildert die merkwürdige Bewegung nicht nur in all ihren Phasen, sondern stellt sie zugleich in den Zusammenhang unseres geistigen, politischen, musikalischen Lebens. Er lehrt sehr deutlich, daß die „Opern-Renaissance" zwar das Vehikel gewesen ist, auf dem die ganze Erneuerung der Geltung Händels im deutschen Geistesleben der Nachkriegszeit vorwärts gekommen ist; aber auch, daß dies Vehikel seine Dienste geleistet hat. Der ganze Händel muß es sein. Das Schicksal der Händelbewegung (und damit auch dieses Jahrbuchs) hängt davon ab, daß wir uns Händel wieder von allen Seiten nähern, daß die wissenschaftliche Grundlage für sein gesamtes Schaffen erweitert werden muß. Daß sich dafür die Gesinnung und die Arbeitskraft finde, ist unser herzlicher Wunsch. A. E.

Hans Häusermann und der Häusermannsche Privatchor. 8°, VIII u. 140 S. Zürich 1929, Gebr. Hug & Co.

Dies Buch der Erinnerung und des Dankes an den allzufrüh verstorbenen Gründer und Leiter jenes Privatchors, der im Züricher Musikleben als einer der besten A cappella-Chöre eine Rolle gespielt hat, erhält durch einen Aufsatz von Jacques Handschin über „Die Grundlagen des A cappella-Stils" einen über die lokale Begrenzung hinausgehenden Wert. Handschin charakterisiert in allen Zügen die inneren und äußeren Merkmale des A cappella-Stils, wie er sich besonders im Werk Palestrinas verkörpert: seine Entstehung, seine technisch-musikalische Äußerung im Rhythmischen, Melodischen, Harmonischen, Kontrapunktischen. Es ist das Konzentrierteste und Erschöpfendste, was über den Gegenstand bisher gesagt worden ist. A. E.

Heindel, Max. Die Mysterien der großen Oper. Aus d. Engl. übers. v. Anni Vollbehr. gr. 8°, 175 S. Leipzig 1929, Theosoph. Verlagshaus. 4.50 Rm.

Herget, Anton. Hugo Wolf: Pädagogik für Musiklehrer im Dienste der Musik als Beruf und an allgemein bildenden Schulen, aufgebaut auf d. Grundlehren d. Physiologie, Psychologie, Logik u. Ästhetik. gr. 8°, 154 S. Mit Abb. u. Notenbeisp. Berlin 1929, Union. 6.50 Rm.

Herriot, Edouard. La vie de Beethoven. 8°. Paris 1929, Librairie Gallimard.

Herrmann, Heinrich. Die Bildung der Stimme. 8°, 146 S. m. Fig. 3. neubearb. Aufl. Regensburg 1929, Josef Habbel. 3.50 Rm.

Hinz, Walter. Kritik der Musik. 8°, 90 S. Wolfenbüttel 1929, G. Kallmeyer. 2.50 Rm.

Hutter, Josef. Melodický princip stupnicových řad (Le principe mélodique de séries gammiques). Facultas philosophica universitatis Carolinae Pragensis XIV. 8°, 136 S. Prag 1929, Franc. Řivnáč. 30 Kc.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. Hrsg. von Rud. Schwartz. Jahrg. 35. 1928. 4°, 105 S. Leipzig 1929, C. F. Peters. 5 Rm.

Idelsohn, A. Z. Jewish Music in its Historical Development. 8°, XIV u. 536 S. New York 1929, Henry Holt & Co.

Karpath, Ludwig. Lachende Musiker. Anekdotisches von Rich. Wagner, Rich. Strauß, Liszt, Brahms, Bruckner, Goldmark, Hugo Wolf, Gustav Mahler u. a. Musikern. Erlebtes u. Nacherzähltes. 8°, 132 S. München 1929, Knorr & Hirth. 2.80 Rm.

Kleverkaus, Friedrich. Die Konstruktion des Geigenkörpers aus den Teillängen der Saite. 8°, 32 S. m. Abb., 1 Taf. Leipzig 1929, P. de Wit. 1.80 Rm.

Kothe, Bernhard u. Rudolph Procházka. Abriß der allgemeinen Musikgeschichte. 12. vollst. umgearb., bis zur Gegenwart führende Auflage v. Max Chop. gr. 8°, XIX, 563 S. m. Abb. Leipzig 1929, Leuckart. 7.50 Rm.

Kuypers, A. Anleitung zur Stimmbildung, gestützt auf eine 45jährige praktische Erfahrung. 6. Aufl. Vollst. neu bearb. durch den Verfasser. 8°, XII, 176 S. Berlin 1929, Vaterländ. Verl.- u. Kunstanstalt. 4.80 Rm.

Lach, Robert. Gesänge russischer Kriegsgefangener, aufgen. u. hrsg. Bd. 3 Kaukasusvölker, Abt. 1 Georgische Gesänge. Transkription u. Übers. d. georg. Texte v. Adolf Dirr. 8°, 254 S. (Mitteilung d. Phonogramm-Archiv-Kommission 55.) Wien 1929, Hölder-Pichler-Tempsky A.-G. 12.50 Rm.

Mason, Dan. Gregory. The Dilemma of American Music and other Essays. 8°. London 1929, Macmillan. 10/6 sh.

Mac Master, Henry. La folie de Robert Schumann. 8°. Paris 1928, Editions médicales N. Maloine.

Michels, Robert. Der Patriotismus. Prolegomena zu seiner soziologischen Analyse. 8°, VIII, 269 S. München u. Leipzig 1929, Duncker & Humblot. 8.50 Rm.
[Enthält ein umfangreiches Kapitel: Die Soziologie des Nationalliedes.]

Mozart-Jahrbuch. Hrsg. von Hermann Abert. 3. Jahrg. 4°, 344 S. Augsburg 1929, B. Filser. 30 Rm.

Muktar, Achmed. Musiqi Tarchi (Geschichte der Musik). Bd. II. 8°, 358 + 6 S. Konstantinopel 1928, Staatsdruckerei.

Müller-Pouillets Lehrbuch der Physik. 11. Aufl. 1. Bd. – 3. Teil. Akustik. Unter Mitwirkung v. P. Cermak, Gießen; J. Friese, Breslau; A. Kalähne, Danzig; E. Meyer, Berlin; K. Schuster, Breslau bearb. von Erich Waetzmann, Breslau. 8°, XII, 484 S. Braunschweig 1929, Friedr. Vieweg & Sohn. 29 Rm.

Ortmann, Otto. The Physiological Mechanics of Piano Technique. From the Research Laboratory of the Peabody Conservatory of Music, Baltimore, MD. 8°, 395 S. London 1929, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd. 21 sh.

[Piccinni, Nicolò.] Nel 2° centenario di gloria 1728—1928. Numero Unico. 4°. Bari 1929, G. Pansini e figli.

Prod'homme, J.-G., et E. de Crauzat. Les Menus Plaisirs du Roi, l'Ecole Royale et le Conservatoire de Musique. 8°, 144 S. Paris 1929, Delagrave.

Prod'homme, J.-G. Lettres inédites de G. Verdi à Léon Escudier. (S.-A. a. d. Rivista musicale italiana vol. XXXV, 1.) 8°, 87 S. Turin 1928, Bocca.

Prunières, Henry. La vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully. (Le roman des grandes existences. 27.) 8°, IV, 263 S. Paris 1929, Plon. 15 Fr.

Raglub, Mahmud. Anadolu Turkuléri vé musiqi istikbalemer (Melodien aus Anatolien u. unsere musikalische Zukunft). 8°, 208 u. 24 S. Konstantinopel 1928, Druckerei Marifêt.

Ramin, Günther. Gedanken zur Klärung des Orgelproblems. gr. 8°, 40 S. Kassel 1929, Bärenreiter-Verlag. 2.20 Rm.

Raugel, Felix. Les anciens buffets d'orgues du département de Seine-et-Marne. 8°. Paris 1929, Fischbacher.

Ridella, F. Giuseppe Verdi. Impressioni e ricordi. Con prefaz. di C. Marchi. 8°. Genova 1929, D. Bosco. 2 L.

Rivalta, E. Il tenore Angelo Masini a Faenza. 8°. Faenza 1929, Soc. Tip. Faentina.

Roggeri, E. Schubert. La vita, le opere. 8°. Turin 1929, Bocca. 20 L.

Roncaglia, G. La rivoluzione musicale italiana. Sec. XVII. 8°. Mailand 1929, G. Bolla.

Rževskin, S. N. Gehör und Sprache im Lichte der modernen physikalischen Forschung. 8°, 146 S. m. Illustr. [russ.]. Moskau-Leningrad 1928, Staatsverlag. 1.20 Rbl.

Zusammenfassung der neuesten Ansichten über die physiko-physiologische Natur des Gehörs und der Sprache. S. G.

Salerno, F. Le Donne Pucciniane. 8°. Palermo 1929, A. Trimarchi. 5 L.

Schacht, Matthias Henriksen [1660—1700]: Musicus Danicus eller Danske Sangmester. Udg. af G. Skjerne. 4°. Kopenhagen 1929, Hagerup. 75 Kr.

Schallenberg, E. W. Studiën over Frédéric Chopin. 8°, VIII, 178 S. 's-Gravenhage 1929, Martinus Nijhoff. 5.60 Fl.

Schmidl, Carlo. Dizionario universale dei musicisti. 2 Bde. gr. 8°, 878 u. 786 S. Mailand 1929, Sonzogno.

Scholes, Percy A. The Listener's History of Music. A Book for any Concert-goer, Pianolist, or Gramophonist. Providing also a Course of Study for Adult Classes in the Appreciation of Music. With incidental notes by Sir W. H. Hadow, Sir R. R. Terry, Dr E. Walker and Edwin Evans. Vol. II. The Romantic and Nationalist Schools of the Nineteenth Century. 8°, XII, 226 S. Vol. III. To the Composers of To-day. 8°. XII, 166 S. London 1929, Oxford University Press. je 6 sh.

Schrade, Leo. Die Darstellungen der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluni. Ein Beitrag zum Symbolismus in mittelalterlicher Kunst. S.-A. aus: Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. VII, 2. S. 229—266.

Serauky, Walter. Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850. 8°, XVI, 397 S. Münster 1929, Helios-Verlag. 12 Rm.

Shuldham-Shaw, Winifried. Cecil Sharp and English Folk Dances. 8°. London 1929, English Folk Dance Society.

Statsbiblioteket i Aarhus. Fagkataloger 3. Musikalier. II. Dansk Musik. Redigeret af Underbibliotekar K. Schmidt-Phiseldeck. 8°, 186 S. Aarhus 1929.

Der vorliegende Katalog ist, in systematischer Anordnung, wohl das vollständigste Verzeichnis dänischer Musik, über das wir verfügen, und durch einige Namen, wie etwa Kuhlau oder Kunzen, auch für die deutsche Musikgeschichte bedeutsam.

Subirá, José. La Tonadilla Escénica. Tomo Primero: Concepto, Fuentes y Juicios. Origen e Historia. (Die szenische Tonadilla. 1. Band: Begriff, Quellen und Urteile. Ursprung und Geschichte.) 8°, 468 S. Madrid 1928, Tipografia de Archivos. 15 Pes.

Subirá, dieser fleißigste und unermüdlichste aller spanischen Musikforscher, hat ein dreibändiges, von der spanischen Akademie zum Druck befördertes neues Werk vollendet, dessen erster, in sich abgeschlossener Band hier vorliegt. Er behandelt ein vielleicht weniger reinmusikalisch als musik-folkloristisch wichtiges Gebiet, das im Ausland völlig unbekannt ist und auch in Spanien nach einem halben Jahrhundert der Blüte (1751— nach 1800) so völlig in Vergessenheit geriet, daß darüber die verkehrtesten Begriffe im Umlauf waren: die szenische Tonadilla. Was ist überhaupt eine „Tonadilla"? Diese Frage klärt Subirá zum erstenmal aufs genaueste; zum Verständnis sei hier nur gesagt, daß das Wort von „tono" (Ton) abstammt und das Diminutiv von „tonada" ist, ein Wort, das ziemlich genau dem italienischen „cantada" entspricht. Ist somit die Tonadilla dem eigentlichen Wortsinn nach eine kleine Kantate, so hat sich doch in Spanien etwas unter diesem Namen herausgebildet, das mehr der italienischen „Commedia dell' Arte" und dem „Intermezzo" entspricht, aber so national-bedingt ist, daß es mit diesen Kunstarten nur verglichen, nicht aber ihnen gleichgesetzt werden kann. Das Charakteristikum dieser Tonadilla (die bis zu zwölf Musik- und Tanzstücke in sich aufnehmen konnte und zwischen den Akten dramatischer Werke eingeschoben wurde) bleibt doch stets ein volkstümlich-nationales Milieu, das aufs getreueste Menschen und Sitten eines farbigen Jahrhunderts spiegelt. Erst die ernsten Zeiten des gegen Napoleon gerichteten spanischen Unabhängigkeitskrieges haben der liebenswürdigen Kunstart ein Ende bereitet, aber unter den letzten Nachzüglern (die Hauptmeister der Blüte waren: Antonio Guerrero, Luis Misón, Pablo Esteve, Blas de Laserna, Antonio Rosales, Jacinto Valledor, Pablo de Moral) findet sich noch ein Name von der Bedeutung des Manuel Garcia, Vater des berühmten gleichnamigen Gesangsmeisters und der Sängerinnen Malibran und Pauline Viardot.

Von der ungeheuren Arbeit, die Subirá hier geistig wie körperlich, ganz ohne Vorarbeiten und Mithilfe, zu bewältigen hatte, macht man sich einen Begriff, wenn man hört, daß allein etwa 2000 bisher fast unbeachtet in der Madrider Munizipal-Bibliothek schlummernde, nicht in Partitur gebrachte Manuskriptwerke zu studieren waren, die jeder systematischen Ordnung ermangelten, daneben noch zahlreiche Manuskripte der Nationalbibliothek herangezogen werden mußten, und alles dies anderweitiger beruflicher Verpflichtungen halber nur an den Sonntagen gearbeitet werden konnte!

Die Ausbeute, die schon der vorliegende erste Band bietet, ist überaus reich und scheint die angewandte Mühe durchaus zu lohnen, denn ein wichtiges Stück spanischer Musik- und Kulturgeschichte wird hier zum erstenmal quellenmäßig erschlossen. Ein abschließendes Urteil wird freilich erst möglich sein, wenn das gesamte (im Manuskript bereits vollendete) Werk im Druck vorliegt. Der zweite Band wird die morphologische Analyse der Tonadilla in musikalischer wie literarischer Hinsicht bringen, während der dritte zahlreiche literarische wie musikalische Texte enthalten soll.

Wir behalten uns vor, ausführlicher von dem Gesamtwerk zu sprechen, wenn ein größerer Überblick möglich sein wird, wollen es aber jetzt schon lebhaft begrüßen, daß die spanische Akademie ein so eigenartiges und hervorragendes Werk der Öffentlichkeit vermittelt hat, ein Werk, das zeigt, wie ernsthaft auch in Spanien gearbeitet wird. Edgar Istel.

Vitali, A. La Società „Amici della musica" di Ancona e i suoi primi cento concerti. 8°. Ancona 1929, Sita.

Wagner, Richard. Lettres à Emil Heckel. Traduites de l'allemand par M. Louis Schneider. 8°. Paris 1929, Eugène Fasquelle.

Weingartner, Felix. Lebenserinnerungen. Bd. II. gr. 8°, VII, 464 S. Zürich 1929, Orell Füßli. 10.60 Rm.

Wichmann, Heinz. Grétry und das musikalische Theater in Frankreich. gr. 8°, VII, 131 S. Halle 1929, M. Niemeyer. 7 Rm.

Festschrift für Johannes Wolf. Zu seinem 60. Geburtstage hrsg. von Walter Lott, Helmuth Osthoff u. Werner Wolffheim. 4°, 221 S. Mit zahlr. Notenbeisp. u. Tafeln. Berlin 1929, M. Breslauer. 80 Rm.

Neuausgaben alter Musikwerke

Beethoven, Ludwig van. Klavierkonzert in D dur (erster, einziger Satz eines unvollend. Konzerts), um 1790 komponiert. Die Begleitung f. Schulorchester (3 Violinen, Cello, Contrabaß n. Belieben, Flöte u. Harmonium) einger. v. Wilh. Sauecke. (Musikschätze d. Vergangenheit, Vokal- u. Instrumentalmusik d. 16.—18. Jahrh.). Berlin-Lichterfelde, Chr. Fr. Vieweg.

Diese Neuausgabe, 1927 vorgenommen, hätte sich der Gutes erstrebende, aber schlecht beratene Verlag ersparen können. Unnötig, an dieser Stelle zu wiederholen, daß dieser Konzertsatz nicht von Beethoven stammt, sondern der erste Satz eines vollständig erhaltenen Klavierkonzertes op. 15 von Johann Josef Rösler (1771—1813) ist, 1826 bei André-Offenbach im Druck erschienen, wie ich schon 1925 nachgewiesen habe (Neues Beethoven-Jahrbuch II). Dieser erste Satz liegt in Partitur vor als Supplement zur Gesamtausgabe der Beethovenschen Werke, ebenso die Klavierstimme. Wohl hätte sich eine Ausgabe der beiden weiteren Sätze gelohnt, nicht aber ein Harmoniumarrangement wie dieses; ein ernster Erzieher wird es ablehnen, der Jugend auf solchen Wegen klassische Kunst nahezubringen, zumal es sich hier noch dazu um ausgesprochene Solistenkunst handelt. — Wenn die Verleger sich endlich bei Ausgaben historischer Werke von Fachleuten beraten lassen wollten, so blieben ihnen Werke wie diese erspart. Hans Engel.

Buxtehude, Dietrich. Sonate emoll für Violine, Gamba (Vcll.) u. Cembalo, op. I, 7. Für d. prakt. Gebr. bearb. u. hrsg. von Max Seiffert. Leipzig 1929, Kistner-Siegel. 4 Rm.

Dittersdorf, Karl Ditters v. Sonate für Violine u. Klavier B dur. — Sonate für V. u. Kl. G dur. — Sonate f. Bratsche u. Klavier Es dur. Hrsg. von Dr. Hans Mlynarczyk u. Ludwig Lürman. (Hofmeisters Hausmusik 214, 215, 216). Leipzig 1929, Friedr. Hofmeister je 3 Rm.

Hofhaimer, Paul. Einundneunzig gesammelte Tonsätze Paul Hofhaimers und seines Kreises zum Singen für Orgel oder für Laute. Hrsg. von Hans Joachim Moser. Sonderausg. d. Notenanh. zu „Paul Hofhaimer, ein Lied- und Orgelmeister d. deutschen Humanismus" von H. J. Moser. 4°, 195 S. Stuttgart 1929, Cotta. 10 Rm.

Lechner, Leonhard. Deutsche Sprüche von Leben und Tod Anno 1606 f. vierstimmigen Chor. In Verbindung mit Konrad Ameln hrsg. von Walther Lipphardt. Bärenreiter-Ausg. 255. quer 4°, 24 S. Kassel 1929, Bärenreiter-Verlag. 2 Rm.

Monteverdi, Claudio. Interrotte speranze. Madrigale (dal VII° libro). Elaborazione armonica e trascrizione, per una voce e pianoforte, di G. Francesco Malipiero. Wien 1929, Universal-Edition.

Es handelt sich um eine Übertragung der Nr. 16 aus dem VII. Madrigalbuch Monteverdis, einem Duett für zwei Tenöre und Continuo; aus der bis gegen den Schluß hin (wo sich die beiden Stimmen leicht imitatorisch ablösen) homophonen Fassung des Duetts glaubt Malipiero die Berechtigung ziehen zu dürfen, es zur lyrischen Monodie umzugestalten, und er hat durch die Herausgabe des Originals, wenn irgend jemand, sich dies Recht erworben. Das Stück, auf Verse von Guarini, ist, auf eine pastose Altstimme berechnet, innerlich und äußerlich so gesteigert, von einer solchen verhaltenen Glut erfüllt, daß wir ihm bald im Konzertsaal begegnen dürften. A. E.

Obra del Cançoner popular de Catalunya. Materials. Volum II. Fundació concepció rabell i cibils, Vda. Romaguera. Memòries de missions de recerca, estudis monogràfics, crònica per Jon Puntí i Collell, Prev.; Josep Barherà-Pere Bohigas; Francesc Pujol; Francesch Matheu; Joan Tomàs; Francesc Baldelló, Prev. 4°, 456 S. Barcelona 1928.

Aśprilio Pacelli — Diomedes Cato. Dwie pieśni wielogłosowe na cześi ŚW. Stanisława (Zwei mehrstimmige Lieder zu Ehren des hl. Stanislaus). Wydał Dr. Józef Reiss. 8°, 12 S. Krakau 1929, Nakładem Wydawnietwa „Muzyka i Śpien".

Rameau, J. Ph. Fünf Konzerte für Cembalo, Geige und Gambe. Für Klavier mit Streichorchester bearbeiteit v. Walter Rehberg. Leipzig 1928, Steingräber-Verlag.

Schon der Titel dieser Bearbeitung ist verfehlt: handelt es sich doch keineswegs um „Kon-

zerte" in der seit Bestehen des italienischen Instrumentalkonzerts entwickelten Form, sondern um Klavierstücke „Pièces de Clavecin", die gesetzt sind „en concerts, avec un violon ou une flute, et une viole ou un deuxième violon" (1741), reine Kammermusik also, wobei concert hier Zusammenspiel bedeutet. Der italienische Konzertbegriff dringt in Frankreich eben erst ein. „Les Pièces éxécutées sur le Clavecin seul ne laissent rien à désirer". Rameau hat sie dann auch in fünf Stücken, in „rédaction pour le Clavecin seul" herausgegeben. Der Pianist Walter Rehberg wollte die entzückende Musik für den praktischen Gebrauch „retten". Löbliches Bestreben. Leider muß der Erfolg dieser Arbeit scharf abgelehnt werden. Der aus historischer Unkenntnis heraus falsch verstandene Titel verleitet den Bearbeiter zu einer Aufteilung zwischen zwei Klangkörper in modernem Konzertsinn, besonders in Nr. 2 La Laborde. Der Part des Klaviers wird in den „Streichkörper" verlegt, um konzertmäßigen Gegensatz zum Soloinstrument Klavier zu gewinnen und umgekehrt. „Im Wesentlichen ist es aber der Klaviersatz des Originals". Das Original ist wesentlicher! Die Lesung der Figur als Quintole folgt Malherbe, dürfte aber nicht empfehlenswert sein. Auch die Erweiterung des Streichersatzes (im Original auch für 1 Flöte und 2. Violine) auf Streichquintett und die Art der Bearbeitung stellt eine selbst dem größeren Ton des modernen Flügels gegenüber nicht zu rechtfertigende Vergröberung dar! „S'il y a deux concertans sur la même partie (Beweis, daß concertans und concert hier Zusammenspielen bedeutet!), l'un fera les notes supérieures et l'autre les inferieures", erklärt der „Avis pour la Viole". Die Bezeichnung der Streicher durch Konzertmeister Max Kergl setzt sich ebenso ungerechtfertigt über die spärlichen Spielangaben des Originals hinweg. — Wann werden alte Komponisten den modernen Bearbeitern und Verlegern nicht mehr als vogelfrei gelten?

Hans Engel.

Reinken, J. A. Hortus musicus. Daraus Nr. 6 Triosuite A dur für 2 Violinen, Gamba (Vcll.) u. Cembalo. Für den prakt. Gebr. bearb. u. hrsg. von Max Seiffert. Leipzig 1929, Kistner-Siegel. 4.50 Rm.

Schubert, Franz. Lieder mit Gitarrenbegleitung aus der Zeit von 1820—1850. Erste Folge. Neuausgabe von Josef Zuth. 2°, 36 S. Wien 1929, Edition Strache.

Eine Übersicht über die zwischen 1820 und 1850 im Druck erschienenen Lieder Schuberts mit Gitarrenbegleitung, als Anhang vom Herausgeber dieser ersten Folge mitgegeben, zeigt, daß über 60 Lieder des Meisters dem Arrangement für das Wiener Lieblingsinstrument der Zeit verfielen. Daß unter diesen Arrangements nicht eines ist, das auf Schubert selbst zurückginge, hat Zuth in zwei Aufsätzen: „Schubertlieder zur Gitarre. Eine kritische Sichtung" („Die Quelle", 77. und 78. Jg.) und „Franz Schuberts Gesänge mit Gitarrebegleitung. Eine Übersicht und Absage" („Musik im Hause", 7. Jg.) überzeugend dargetan; sie sind insgesamt Verlagsprodukte, und unter den Bearbeitern: J. K. Mertz, F. Pfeifer, F. Wanczura nimmt auch ein Verleger, nämlich A. Diabelli, eine hervorragende Stelle ein. Die Auswahl der Bearbeiter aus dem Gesamt-Liederwerk Schuberts ist sehr merkwürdig; es finden sich nicht bloß Lieder, deren Beliebtheit von Anfang an feststehen konnte und Generationen überdauert hat, wie „Erlkönig", „Der Wanderer", „Die Forelle", „Frühlingsglaube" usw., sondern auch entlegenere Stücke, etwa „Wie Ulfru fischt" oder „Lied eines Schiffers an die Dioskuren", beide von Mayrhofer; nicht bloß Stückchen, die gleichsam nach dem transportablen Begleitinstrument schreien, wie die beiden „Ständchen", sondern auch technisch sehr schwierige „Zimmerstücke". Diese erste Auswahl Zuths umfaßt ein Dutzend Nummern; der Name des Herausgebers bürgt für die Zuverlässigkeit und Treue der Wiedergabe.

A. E.

Sporer, Thomas. Die erhaltenen Tonwerke des Alt-Straßburger Meisters Th. Sp. 1534, eingeleitet u. hrsg. im Auftrag des Wissenschaftl. Instituts der Elsaß-Lothringer im Reich (Frankfurt a. M.) von Hans Joachim Moser. Bärenreiter-Ausgabe 295. quer 4°, 24 S. Kassel 1929, Bärenreiter-Verlag. 3.50 Rm.

Steigleder, Johann Ulrich. Vier Ricercare für Orgel. Hrsg. von Ernst Emsheimer. Für den prakt. Gebrauch einger. von Hermann Keller. Kassel 1929, Bärenreiter-Verlag. 3 Rm.

Miszellen

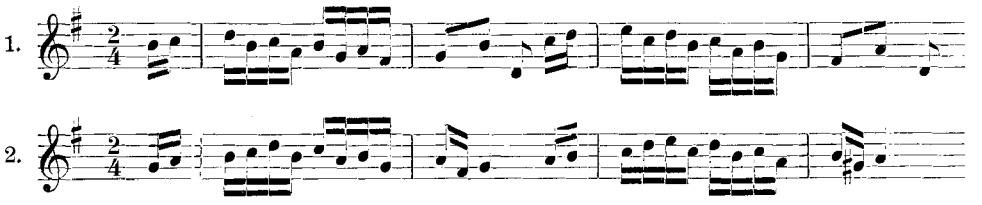
Ungarische Tanzmelodien in Haydns Bearbeitung. Es ist sicherlich eine besonders dankbare Aufgabe für den Musikhistoriker, die volkstümlichen Elemente in Haydns Musik zu erforschen. Fast unbegreiflich erscheint, daß bisher auf diesem Gebiete noch kein nennenswerter Versuch gemacht worden ist: wir können lediglich einen nicht ernst zu nehmenden Aufsatz von Franz Xaver Kuhač (Koch) erwähnen[1], in dem der Autor in seinem extremen Nationalismus so weit geht, Haydns deutsche Abstammung zu bestreiten und zu behaupten, daß er kroatischer Abkunft sei.

Vier Werke Haydns dokumentieren seine Beziehungen zur ungarischen Musik: 1. Alla Ongarese, 1772 für ein mechanisches Instrument geschrieben. Dieses Orgelwerk schenkte Haydn dem Kapellmeister Florian Leopold Gaßmann anläßlich der Taufe von dessen Tochter Anna. Das Repertoir dieses Instruments bestand aus 16 Stücken, — der Mittelsatz des sechsten (F) ist das Alla Ongarese. Diese Stücke sind in Noten nicht erhalten geblieben[2]. — 2. Rondo all' Ongarese in dem Ddur-Klavierkonzert, das Haydn 1784 komponierte[3]. — 3. Rondo all' Ongarese im Gdur-Klaviertrio (Nr. 1). — 4. Ungarischer Nationalmarsch[4], 1802 komponiert, der aber ebensowenig ungarische Elemente enthält wie das Allegretto alla zingarese[5] in Haydns 34. Streichquartett (Ddur)[6].

Die folgenden Zeilen sollen auf die ungarischen Elemente im volkstümlichen Rondo des Gdur-Klaviertrios hinweisen.

Haydn komponierte das Gdur-Trio 1795; es erschien Anfang 1796 bei Artaria in Wien[7]. In Ungarn erwähnt Stefan Bartalus als erster dieses Rondo; er schreibt in seiner Artikelserie „Unsere Musik einst und jetzt"[8]: Auch Josef Haydn hat ein Alla Ongarese (das Finale eines der Gdur-Trios, die Opusnummer ist mir nicht erinnerlich), das ziemlich ungarisch klingt, stellenweise aber eher türkisch ist.

Die Konstruktion des Rondos ist recht locker; es besteht eigentlich aus vier Tänzen, zwischen dem dritten und vierten Tanz kehrt der erste wieder: A B C (in g) A D (in g) A. Es gelang mir bisher bloß zwei dem ersten Tanz verwandte Weisen zu finden und zwar beide in den Veszprémmegyei nóták (Melodien aus dem Komitat Veszprém). Ich veröffentliche hier parallel je vier Takte von Haydn — Nr. 1 — und aus den beiden Melodien:



[1] Fr. Kuhač, Josip Haydn i hrvatske narodne popievke, Zagreb 1880. — Siehe auch Bd. III der Volkslieder-Sammlung desselben Autors (Južno-slovjenske narodne popievke), Zagreb 1880, S. 82, 89—93, 98–99, 201, 278.

[2] Alfred Schnerich, Josef Haydn und seine Sendung, Wien 1922, S. 76 u. 204. In der zweiten Ausgabe dieses Werkes (1926, S. 208) sagt Schnerich, das alla Ongarese sei der Mittelsatz des 4. Stückes. Schnerich erwähnt nicht, wo dieses Instrument sich jetzt befindet.

[3] Vgl. C. F. Pohl, Joseph Haydn II, Leipzig 1882, S. 205.

[4] Zur Zeit noch unediert. Manuskript im Herzogl. Esterházyschen Archiv. S. ein unleserliches Faksimile in Bertalan Fabós „Haydn in Ungarn", Budapest 1909, S. 13. S. auch Botstiber-Pohl, Joseph Haydn II, Leipzig 1927, S. 204. Von der Handschrift habe ich selbst eine Kopie verfertigt.

[5] Georg Schünemann erwähnt in seinem Aufsatz „Ungarische Motive in der deutschen Musik" (Ungarische Jahrbücher 1924, S. 73) bloß die letzteren drei Werke.

[6] Laut Pohls thematischem Katalog: 36 (Chron.-them. Verz. S. 5).

[7] Freundl. Mitteilung von Eusebius Mandyczewski.

[8] Budapesti Hirlap vom 22. Juni 1859, Nr. 148.

3.

Die eine Melodie — Nr. 2 — ist der 32. Tanz (ursprünglich in A dur) im 5. Hefte der Ungarischen Melodien aus dem Komitat Veszprém, und stammt von Bihari (siehe Nr. 67 im thematischen Katalog meiner Bihari-Studie), die andere Melodie — Nr. 3 — ist die 73. Nr. (ursprünglich in D dur) des 9. Heftes (1826) Nr. 72. Friss Magyar (d moll) stammt von Ignaz Ruzitska, figuriert aber ohne den Namen des Autors. Der diesbezügliche Passus in dem Protokoll der Veszprémer Musikgesellschaft ist unklar. Soviel steht aber fest, daß die 73. Melodie keinesfalls von Ruzitska ist. Offenbar haben wir es hier mit einem älteren Tanz zu tun, der sicherlich auch früher schon viel gespielt wurde. Auch Markus Rózsavölgyi kannte ihn, und sein Koronátio Magyar (Krönungs-Ungarisch, Preßburg 1825)[1] stimmt Note für Note mit dieser Melodie überein. Höchstwahrscheinlich wird es mit der Zeit gelingen, der unmittelbaren Quelle dieser Haydnschen Melodie auf die Spur zu kommen. Darauf weisen die beiden Tatsachen hin, daß sich in Haydns Nachlaß ungarische Tänze vorfanden, und daß es mir gelang, die Melodien der beiden Minoreteile des Trios zu finden.

Das handschriftliche „Inventarium uiber die hochfürstlich Esterházyschen Kammer- und Theater-Musikalien zu Eisenstadt vom Jahre 1858" besagt nämlich auf S. 127, daß Nr. 50 aus dem Nachlaß Haydns (aus der Haydnschen Sammlung) ungarische Nationaltänze sind; das Heft kam aber leider nicht zum Vorschein, da die Bibliothek derzeit neugeordnet wird.

Die Melodien der beiden Minore fand ich im ersten Heft einer „Originelle / Ungarische National-Tänze / für das Clavier" betitelten Sammlung[2] während meiner Forschungen nach den Kompositionen des berühmten Bihari. Diese Serie erschien in Wien im Verlag der Kais. Königl. Chemischen Druckerey (Plattennummer 281).

Auf dem Titelblatt des Heftes sind folgende Zeilen zu lesen:

> Vorbericht. Die einheimische Musick einer Nation zeiget von ihrem Geiste. Der national Ungar beobachtet das Metrum in seinen Melodien genau; aber dieser liebt besonders auffallende Übergänge in andere Töne. Auch sein Vortrag ist von jenem anderer Nationen vollkommen unterschieden. Der stärkere Ausdruck fällt gemeiniglich auf Niederschlag (Thesis), seine Lieblingstriller sind in Terzen, Quarten, Quinten, manchmal auch in Sexten. Ich habe zu deren richtigen Vortrag ein eigenes Zeichen angenommen es ist folgendes * und die Noten über welche es sich befindet (es seyen solche halbe oder viertel Noten) sind dreymal durchstrichen.
>
> Der Sammler[3].

Ob dieses Heft sich in Haydns Nachlaß befand, läßt sich jetzt nicht feststellen, und auch nicht, wann die Ausgabe erschienen ist. Anfang 1808 wurden in Pest „Zwey und zwanzig originelle ungarische national Tänze" angekündigt[4], doch sind nicht bloß im ersten, sondern auch im zweiten Teile 22 Tänze enthalten. Die Chemische Druckerey edierte, nach Eitner, zwischen 1798 und 1828 Musikalien[5], und so ist es wohl möglich, daß Haydn die hier folgenden Melodien seines Rondos vom Jahre 1795 entweder irgendeiner bisher noch unbekannten Edition entnommen hat oder aber, daß er sie bloß nach dem Gehör notierte.

---

[1] Für drei Violinen und Kontrabaß. Manuskr. in der Bibliothek des Ungar. Nat.-Museums. Ms. Mus. 382.

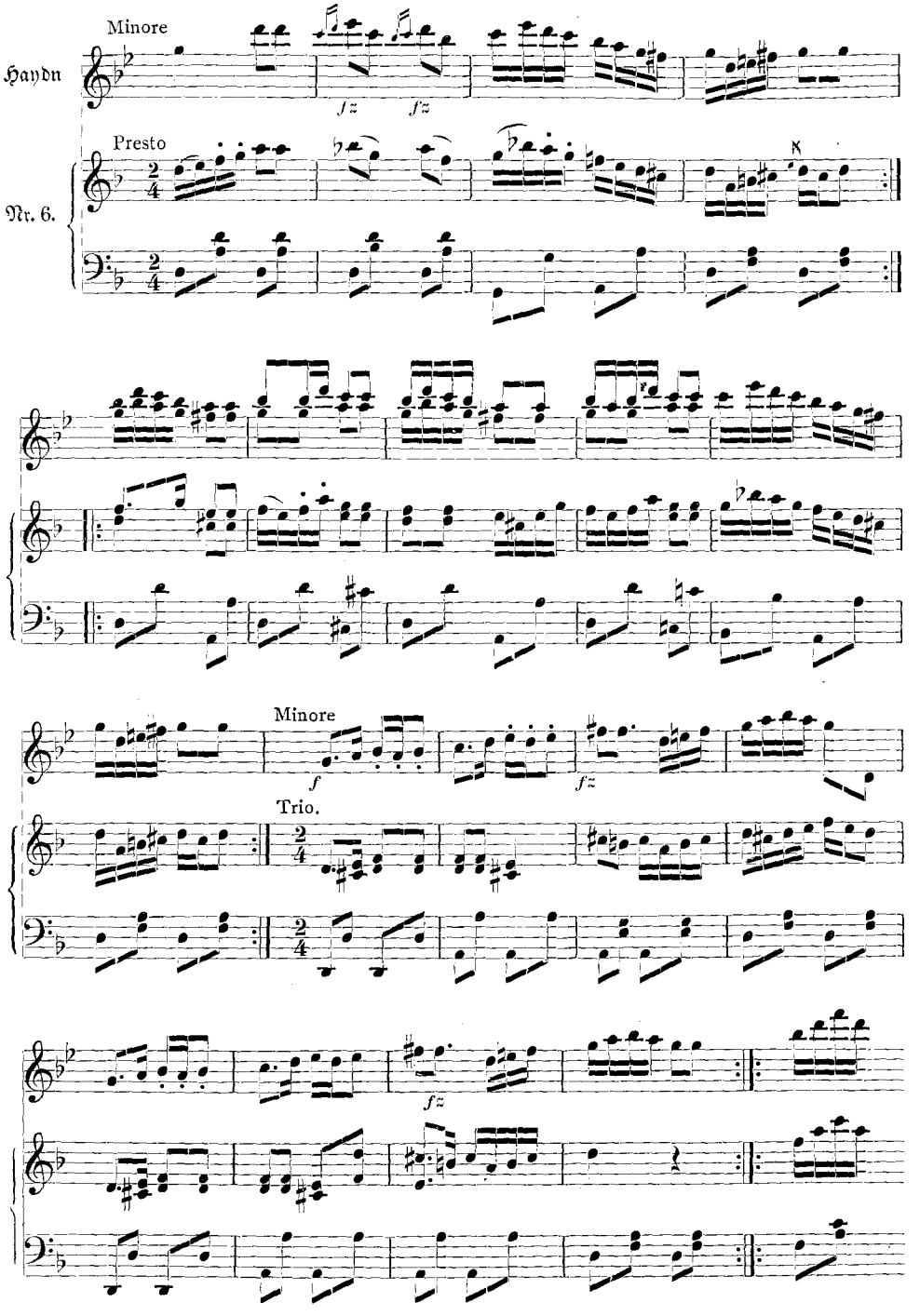
[2] Bibl. des National-Konservatoriums 941.

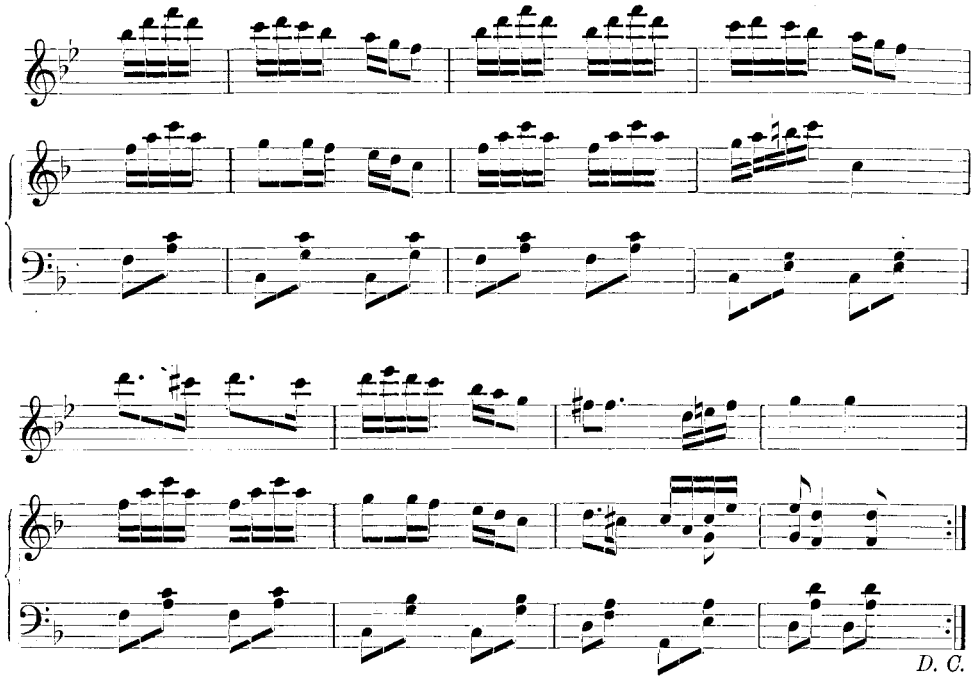
[3] Darunter steht mit Tinte geschrieben: Johann Babnik. Über diesen weiß ich nichts Näheres.

[4] Vereinigte Ofner Pester Ztg., 11. Jänner 1808.

[5] Vgl. R. Eitner, Buch- u. Musikalienhändler. Buch- u. Musikaliendrucker. Leipzig 1904, S. 46. Otto Erich Deutsch (Wien) macht mich darauf aufmerksam, daß die Angabe Eitners falsch ist: die Chem. Druckerey ist erst 1803 von Senefelder gegründet und bald darauf von Steiner übernommen worden.

Den Tanz Nr. 6 verarbeitete Haydn im ersten Minore, das Trio desselben aber im zweiten Minore. Hier gebe ich beide Melodien mit ihrer ursprünglichen Begleitung, und parallel auch Haydns Bearbeitung.





Dieses Rondo von Haydn ist von großer Bedeutung für die ungarische Musikgeschichte: die in ihm verarbeiteten Tanzmelodien gehören unter die ältesten bisher bekannten Werbungstänze; von unseren namhaften Dokumenten sind bloß die ungarischen Tänze von Josef Bengraf (1790) und vier ungarische Tänze aus den „Kriegs- und anderen merkwürdigen Geschichten" älteren Ursprungs. Mithin ist die Geschichte der Werbungstänze um bisher unbekannte Daten bereichert worden[1].

Ervin Major (Budapest).

Mitteilungen

Eusebius Mandyczewski †. Eusebius Mandyczewski ist in seinem 72. Lebensjahr in Wien verschieden. Ein Musiker und Forscher ist mit ihm dahingegangen, der im stillsten Wirken, im engsten Kreise für jeden, für die große Gesamtheit aller gewirkt hat, denen an reiner Überlieferung eines Meisterwerks liegt.

Mandyczewski war Schüler von Gustav Nottebohm gewesen, dem wir die eigentliche Kenntnis von Beethovens Skizzenbüchern und die eigentliche Erkenntnis der Beethovenschen Schaffensart verdanken; und es ist charakteristisch und symptomatisch, daß der junge Wiener Universitätsstudent sich vom Wissenschaftlichen ab- und der Musik zuwendet, obwohl er für die wissenschaftliche Laufbahn alle Eigenschaften mitbringt. Er wird 1881 Chormeister der Wiener Singakademie und 1897 Lehrer für Instrumentenkunde, später für Musikgeschichte und zuletzt für Kontrapunkt und Komposition am Konservatorium; die Ehren häufen sich auf seinem Haupt; Hunderte von Schülern danken ihm die Einführung in die Grundlagen der Harmonik und des Kontrapunkts —

[1] Es sei mir gestattet, auch hier dem Fürsten Paul Esterházy meinen aufrichtigen Dank auszudrücken für die mir erteilte Erlaubnis, in seinem Archiv Forschungen vorzunehmen.

eine Einführung von einer Strenge und Solidität, die Brahms (der Mandyczewski mit seiner Freundschaft ausgezeichnet hat) gefordert und gebilligt hätte.

Seit 1887 war Mandyczewski Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde, und als solcher bleibt seine Gestalt den Fachgenossen wohl am lebendigsten in der Erinnerung haften: der alte bärtige Herr mit dem feingebildeten und geistigen Antlitz, das Käppchen auf dem Haupt, der den Besucher zwischen den Schaukästen der herrlichen Sammlung am Karlsplatz umherführt, der um sie bis zur letzten Note, bis zur verborgensten Eigentümlichkeit Bescheid weiß. Er war kein Archivar, der bloß sammelt und behütet, er war einer, der lebendig macht. In der großen Gesamtausgabe der Werke Schuberts stammen die chronologisch geordneten zehn Liederbände von ihm: eine philologisch mustergültige Ausgabe ohne philologischen Kleinkram, der Kern von Schuberts Schaffen, dargeboten in kristallener Helligkeit und Reinheit. Das gleiche hat er für Haydn zu leisten begonnen, und wenigstens die ersten 40 Sinfonien, die beiden Oratorien liegen in ihrer echten Urform durch ihn vor. In den Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft hat er eine Reihe von Arien Bachs mit obligaten Instrumenten für den praktischen Gebrauch herausgegeben, und diese Bände sind für den Musiker eine klassische Schule des Generalbaßspiels — ein musikalischer Satz von künstlerischem und historischem Stilgefühl zugleich, edelstes Handwerk ohne Handwerksmäßigkeit. Mandyczewski hat Bach, Haydn, Schubert zu seinem Teile uns neu geschenkt, und das ist genug für ein reiches Leben. A. E.

– Prof. Dr. Friedrich Ludwig ist für das Rektoratsjahr 1929/30 zum Rektor der Georg-August-Universität in Göttingen gewählt worden.

– Der planmäßige a.o. Professor Dr. Wilibald Gurlitt an der Universität Freiburg i. Br. ist zum ordentlichen Professor daselbst ernannt worden.

– Dem Privatdozenten für Musikwissenschaft Dr. Gustav Friedrich Schmidt der Universität München wurde für die Dauer seines Wirkens im bayrischen Hochschuldienst der Titel und Rang eines außerordentlichen Professors verliehen.

– Dr. Egon Wellesz an der Universität Wien hat den Titel eines außerordentlichen Professors (für Geschichte der Musik) erhalten.

– Die philosophische Fakultät der Universität Erlangen hat Paul Moos in Ulm zum Dr. hon. c. ernannt. Womit einmal wieder der seltene Fall eingetreten ist, daß wirkliches wissenschaftliches Verdienst die angemessene akademische Auszeichnung erfahren hat.

– Am 10. Juli sind es zehn Jahre her, daß Hugo Riemann gestorben ist; am 18. Juli wäre er 80 Jahre alt geworden. Die Erinnerung an diese beiden Daten genügt wohl in unserem Kreise, des großen Gelehrten und reinen Menschen mit Dankbarkeit und Verehrung zu gedenken.

– Am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel wurde im November 1928 eine „Arbeitsgruppe für Neue Musik" unter Leitung von Lektor Hans Hoffmann gegründet, die im Rahmen des Collegium musicum regelmäßige Arbeitsabende veranstaltet.

– Am 17. Juni fand in Gera eine Heinrich Schütz-Feier statt, veranstaltet von der Reußischen Anstalt für Kunst und Volkswohlfahrt zum Gedächtnis von Heinrich XXVII. Fürst Reuß, weiland Schirmherr der H. Schütz-Gesellschaft, und zugunsten der Errichtung eines Schütz-Denkmals in Bad Köstritz. Das Programm bot, außer Monodien und kleineren Chorwerken, als Hauptstücke „Nun danket alle Gott" und das „Magnificat" für Doppelchor, Soli, Orchester und Orgel.

– Die Plainsong and Mediæval Music Society, Nashdom Abbey (Burnham Bucks) plant als Jahresgabe für 1930 eine Ausgabe des Old Hall Manuscript, in Übertragung und mit Anmerkungeu von Rev. A. Ramsbotham. Damit geht ein lang gehegter Wunsch der Musikwissenschaft des Mittelalters in Erfüllung.

– Der zweite und letzte Teil der Musiksammlung Dr. Werner Wolffheim wurde in Berlin im Juni von den Firmen Martin Breslauer und Leo Liepmannssohn in Anwesenheit zahlreicher Käufer des In- und Auslandes versteigert. Das Ergebnis der Versteigerung betrug wieder-

um, wie beim ersten Teil, annähernd eine Viertel Million Mark. Vor der Versteigerung hatten sich um die ganze Sammlung einige deutsche Institute bemüht. Leider aber ließ sich eine Erwerbung nicht ermöglichen, trotzdem die Forderung geringer war, als das Ergebnis aus der Versteigerung. Das Glanzstück der Sammlung, die Pergament-Handschrift aus dem 11. Jahrhundert, enthaltend eine Vereinigung von vier der bedeutendsten musiktheoretischen Traktate des Mittelalters, brachte 11000 Rm. Sie wurde von der Firma Paul Gottschalk in amerikanischem Auftrag erworben. Die Preußische Staatsbibliothek, vertreten durch den Direktor der Musikabteilung, Prof. Johannes Wolf, trat als einer der bedeutendsten Käufer auf und konnte sich erfreulicherweise wertvolle Bereicherungen sichern. So ging der Codex Bakfark-Nauderus, der berühmte Lauten-Codex aus dem 16. Jahrhundert an sie über, ferner der Prachtdruck der von Johann vom Berg und Ulr. Neuber, Nürnberg 1550 herausgegebenen Gesänge. Zahlreiche musikhistorische Seminare, wie die von Heidelberg, Königsberg, Breslau, Leipzig und Berlin ergänzten aus den musikgeschichtlichen und biographischen Abteilungen ihre Bestände. Die Dresdener Landesbibliothek, die Leipziger Stadtbibliothek, die Universitätsbibliothek in Köln, die Staatsbibliothek in Barcelona, die Yale University in New Haven, die Musikbibliothek Peters, die Musikbibliothek Paul Hirsch in Frankfurt a. M. waren teils durch ihre Leiter selbst, teils durch Beauftragte vertreten. Von bedeutenden Käufern des Auslands seien genannt: Prof. Otto Kinkeldey von der New York Public Library, Miß Duncan, die Leiterin der Musikbibliothek der Eastman-School of Music der Rochester University, der der bekannte Erfinder der Eastman-Codac, George Eastman, und Mr. Sibley besondere Summen für Ankäufe zur Verfügung gestellt hatten. Als besonders starker Käufer trat, im Auftrag europäischer und amerikanischer Bibliotheken und Sammler, Herr Henning Oppermann aus Basel auf. Schweden war durch den Sammler Nydahl vertreten. Von anderen bekannten Privatsammlern seien noch genannt Dr. v. Faber (München) und der Dichter Dr. Rudolf Alexander Schröder. — Der berühmte Petrucci-Druck des Odhecaton, der 10500 Rm. brachte, wurde wie der Reichenauer Codex von der Firma Paul Gottschalk erworben. Ein anderer Petrucci-Druck, die Messe des Jean Mouton von 1515, ging für 5200 Rm. an Oppermann. Das 8. Buch der Madrigale von Cl. Monteverdi wurde für 1700 Rm. verkauft. Die Abteilung der Partituren brachte viele Überraschungen. Hier traten neben den genannten Käufern besonders die Franzosen Prunières und Legouix auf. Die ein- und mehrstimmige Vokalmusik brachte mit ihren häufig nur in einem einzigen Exemplar bekannten Drucken unerwartete Ergebnisse.

– Böhmen hat im 18. Jahrhundert eine ganze Reihe tüchtiger Musiker an Deutschland und Italien abgegeben. Dr. J. Branberger, der in den letzten Jahren die Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Frankreich untersuchte, ist nun auch hier zu Ergebnissen gelangt, die besonders in ihrer Synthese nicht uninteressant sind. Neben Bekanntem, daß die beiden Stamitz in Paris ihre Werke drucken ließen, daß der Harfenist und Trompeter Joh. Christoph Krumpholz, der Waldhornbläser Joh. Stich (Punto), der Klaviervirtuose A. Dussek und der Komponist und Theoretiker Anton Reicha in Paris wirkten, erfährt man z. B. von dem in Diensten des Grafen Conti stehenden Komponisten Josef Kohout, der zwanzig Jahre vor Mozart wahrscheinlich im Saazer Gebiet geboren wurde. Er schrieb die Opern: „Sophie ou le mariage caché“ und „Le serrurier“ (1764), die in Paris und Versailles gespielt wurden. Branberger hat in einer bemerkenswerten Aufführung des Prager Staatskonservatoriums die letztgenannte Oper, die er im Archiv der Anstalt fand, aufführen lassen. Ein Stück, das textlich und musikalisch das typische Gepräge der opera comique zeigt. Das Rhythmische ist ganz reizvoll, im Lyrischen ist die Musik etwas flach geraten, auch die Harmonik entspricht dem Wesen des französischen Stils um die Mitte des Jahrhunderts: elegant sind die Formen gearbeitet; stärkste Wirkung hatte die Ouvertüre. Das Operchen hat in moderner Inszenierungskunst gut gefallen. Erich Steinhard.

– Im Palazzo dell'Archiginnasio von Bologna ist eine musikbibliographische Ausstellung eröffnet worden, um deren Zusammenstellung sich Prof. Francesco Vatielli (Bologna) im Verein mit Prof. Luigi Torri (Turin) und Prof. Fava verdient gemacht hat.

– Im Juliheft der Revue Musicale wird auf eine Musikausstellung im Museum von Carpentras hingewiesen (15.—30. Juni), zu deren Objekten u. a. das Autograph von J. S. Bachs Orgel-Choralvariationen über „Sei gegrüßet Jesu gütig" gehörte. Das kostbare Ms. war ein Geschenk des Organisten Christian Rinck in Darmstadt (1841) an den Maler-Musiker J. J. Bonaventure Laurens (wohlbekannt aus der Biographie von Johannes Brahms), der seine Musiksammlung der Stadtbibliothek von Carpentras überließ.

– In den Tagen vom 25.—28. Sept. findet in Salzburg die 57. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner statt. Der Tagungsplan verzeichnet folgende musikwissenschaftliche Vorträge: am 27. Sept. in den Allgemeinen Sitzungen: Prof. Dr. Phil. Aug. Becker (Leipzig) „Vom christlichen Hymnus zum Minnesang". In den Abteilungs-Sitzungen, zu deren vorbereitenden Obmännern Prof. Dr. Robert Lach und Dr. Robert Tenschert gehören, am 25.: Prof. Dr. Müller-Blattau (Königsberg) „Zur Musikübung und Musikauffassung der Goethezeit"; Dr. Erich Schenk (Rostock) „Mozarts kirchliche Instrumentalmusik"; Dr. K. G. Fellerer (Münster) „Die Forschung über antike Musik in Vergangenheit und Gegenwart". Am 26.: Prof. Dr. Bernhard Paumgartner (Salzburg) „Das mechanistische Prinzip des Musikunterrichts": Dr. Cornel. Preiß (Linz) „Der Unterricht in der Musikgeschichte an den österreichischen Mittelschulen und Lehrerbildungsanstalten". Außerdem findet eine Reihe festlicher Darbietungen, Ausstellungen und Führungen statt.

– Der Deutsche Rhythmikbund (Dalcrozebund) veranstaltet in Gemeinschaft mit dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer eine musikpädagogische Tagung vom 28. bis 30. Sept. im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W, Potsdamerstr. 120. Die Tagung wird eine Übersicht über die auf den Grundlagen von Dalcroze aufgebaute musikerzieherische Arbeit an Kindern und Jugendlichen (Gehörbildung, Rhythmik, Improvisation) geben und erstmalig auch die Rhythmik als heilpädagogischen Faktor an taubstummen und schwachsinnigen Kindern zeigen.

– Eine musikpädagogische Arbeitswoche des Tonika-Do-Bundes (Verein für musikalische Erziehung) findet vom 30. September bis 5. Oktober 1929 in Dresden statt. Sie soll zeigen, wie sich die Grundgedanken der Tonika-Do-Lehre in allen Gebieten der Musikpädagogik, besonders auch in der Chorerziehung und Instrumentalmethodik verwirklichen. Nähere Auskunft erteilen Maria Leo, Berlin W 57, Pallasstraße 12, und Alfred Stier, Dresden-Blasewitz, Thielaustraße 8.

– In der Technischen Hochschule Breslau wurde dieser Tage eine neuerbaute Konzertorgel in einem akademischen Festakt durch den Rektor, Prof. Gottwein, ihrer Bestimmung übergeben. Die Orgel enthält auf zwei Manualen und Pedal 28 klingende Stimmen mit reichen Spielhilfen und will gegenüber den Fragen der heutigen Orgelbaubewegung eine auf die raumakustischen Verhältnisse der neuen Aula und die besondere Form ihrer Benutzung abzielende vermittelnde Einzellösung zeitgemäßer Art darstellen. Ihre Disposition verdankt sie gemeinsamer Arbeit der ausführenden Firma, Gebr. Rieger, Mocker O./S., und des Lektors für Musik an der Techn. Hochschule, Dr. H. Matzke, der im Rahmen des Festakts einen Vortrag über „Die neue Orgel in ihren zeitgeschichtlichen und lokalen Zusammenhängen" hielt. Den Schluß bildete ein Konzert mit Orgelwerken von Bach, Reger, Matzke (Oberorganist Seyvarth) und Gesängen von Beethoven, Cornelius, Matzke (Herta Böhlke, Breslauer Opernhaus), sowie einem Orgelpräludium mit Orchester (J. K. F. Fischer). Über die neue Orgel wird eine von Dr. Matzke vorbereitete Broschüre weiteren Aufschluß geben.

– Die dereinst von Robert Schumann begründete „Zeitschrift für Musik" ging am 1. Juli ds. Jahres aus dem Steingräber-Verlag zu Leipzig in den durch die Herausgabe der „Deutschen Musikbücherei" besonders hervorgetretenen Verlag von Gustav Bosse in Regensburg über. Die Hauptschriftleitung der Zeitschrift verbleibt in den Händen von Dr. Alfred Heuß in Leipzig, während für Norddeutschland eine eigene Schriftleitung zugleich mit der redaktionellen Geschäftsstelle

in Berlin unter Dr. Fritz Stege, und für Süddeutschland und Österreich eine Schriftleitung unter Gustav Bosse in Regensburg errichtet wurde. Der rein künstlerische Inhalt der Zeitschrift wird nach der Richtung der besonderen Fachgruppen (Kirchenmusik, Schulmusik, Hausmusik usw.) noch erweitert, ferner auch noch durch die Einfügung eines unterhaltenden Teiles, der sich die Pflege der wertvollen musikalischen Dichtung (Novelle, Märchen usw.) zum Ziele setzt.

– Im Beitrag von Alfred Seiffert über „Das Wesen der Resonanz" im letzten Heft sind einige sinnstörende Druckversehen stehen geblieben, die wie folgt zu verbessern sind: S. 461, 9. Z. v. u. fehlt hinter dem Wort Zerrungen „der"; S. 463, Z. 26/27 ist für „verkürzter" zu setzen „verkürzbar"; S. 464, Z. 13 v. u. muß es heißen „Schwingungszahl" für Schwingungskraft.

Kataloge

Grande Libreria Antica e Moderna, Mailand (101), 5, via Brera. Bolletino Bibliografico Musicale. Catalogo N. 2, maggio 1929. Letteratura musicale. 1194 Nrn.

L'Art Ancien S.A. Zürich, Pelikanstr. 8. Bulletin XVII. Incunabula, Early Illustrated Books, Music, Medicine and Natural Sciences. 400 Nrn. Nrn. 244—312 Musik, darunter große Seltenheiten theoretischer Drucke und praktischer Musikwerke, die ersten z. T. augenscheinlich aus der Sammlung Wolffheim.

Levin & Munksgaard, Kopenhagen. Et hundrede og halvtreds gamle boger og manuskripter, vanskelige at finde (150 valuable and old books and manuskripts including books from the library of Jean Grolier — Diane de Poitiers; Original manuscripts by Andersen — Mozart — Voltaire, etc.)

Harold Reeves, London. Katalog Nr. 85: Biographies of Musicians in all Languages (Secondhand and new), with a selection of critical writings and letters of great composers, Pianists, operatic stars, violinists, singers, conductors, etc. Part 2, M—Z. — Katalog Nr. 86: Old, rare and interesting musical works. Nrn. 9667—10575.

Juni/Juli	Inhalt	1929

Seite

Egon Wellesz (Wien), Die byzantinischen Lektionszeichen 513
Herbert Birtner (Heidelberg), Die Probleme der spätmittelalterlichen Mensuralnotation und ihrer Übertragung 534
Fritz Rollberg (Eisenach), Johann Christoph Bach 549
Gotthold Frotscher (Danzig), Schleiermachers Musikästhetik 562
Robert Haas (Wien), Wichtigere Neuerwerbungen der Musiksammlung an der Nationalbibliothek zu Wien und Bericht über das ihr angegliederte Meisterarchiv, Widmung A. van Hoboken 568
Walter Serauky (Halle a. S.), Drittes Händelfest in Halle 581
Hermann Zenck u. Helmut Schultz (Leipzig), Museumseröffnung und Orgelweihe in Leipzig 584
Peter Epstein (Breslau), Siebzehntes Deutsches Bachfest in Leipzig 587
Theodor W. Werner (Hannover), Zwölfte Jahrestagung des Bückeburger Forschungsinstituts und der Gesellschaft seiner Freunde 591
Bücherschau 593
Neuausgaben alter Musikwerke 599
Miszellen 601
Mitteilungen 604
Kataloge 608

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Elftes/Zwölftes Heft 11. Jahrgang August/September 1929

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Phonographierte wotjakische, permjakische und tatarische Lieder

Von

Peter Panòff, Berlin

Einleitung

Der Zweck der vorliegenden Arbeit ist die Aufzeichnung und die Untersuchung der Phonogramme, die der Sprachgelehrte Dr. Robert Pelissier auf seiner Forschungsreise in den nördlichen Teilen der Gouvernements Wjatka und Perm (Nordostrußland)[1] im Winter 1911 und im Frühjahr 1912 aufgenommen hat[2].

Die Wotjaken und die Permjaken gehören bekanntlich der finnisch-ugrischen Völkerfamilie an. Wo diese Ostfinnen sich zuerst in Europa aufgehalten haben, steht noch nicht fest. Ihre Frühgeschichte ist jedenfalls sehr bewegt; seit undenklichen Zeiten standen sie in starker Berührung mit Türkotataren und Mongolen. Diese Verbindung macht sich auch jetzt noch, wie Pelissier schreibt, „nicht nur in Lehnworten, sondern in fundamentalen Dingen, wie in der Syntax bemerkbar". In Europa waren sie in den ersten Jahrhunderten in dauerndem Kontakt mit den sich nach Osten ausbreitenden Ostslaven, bis sie schließlich von diesen nach der Westseite der Gouvernements Wjatka verdrängt wurden. Ihre jetzigen Wohnsitze, das Gebiet der mittleren Kama und der oberen Wjatka, haben sie im 13. Jh. eingenommen. Wie die kulturellen Beziehungen zwischen den alten Russen und den Wotjaken (Permjaken) gewesen sind, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Pelissier hat die Beobachtung gemacht, daß z. B. alteingesessene russische Stämme in dem Dorfe Wjerch-Njerpinskije Potschinsk

[1] Alle hier benützten Ortsbezeichnungen folgen der vorkriegszeitlichen administrativ-geographischen Einteilung Rußlands.

[2] Der Phonogramm-Nachlaß des im Weltkriege gefallenen Forschers befindet sich im Staatl. Phonogramm-Archiv, Berlin. Seine hier häufig benutzten Aufzeichnungen wurden dem Verfasser durch die Familienangehörigen Dr. Pelissiers gütigst zur Verfügung gestellt, wozu er ihnen zu besonderem Dank verpflichtet ist.

(Kreis Bisserevo an der mittleren Kama), einen permjakischen Dialekt sprechen[1]. Wir finden also bei Wotjaken und Permjaken einerseits Überreste der alten türkotatarischen Kultur, andererseits macht sich der Einfluß der hier überwiegenden permjakischen Autochthonen auf die Kultur der ihnen nahegelegenen altrussischen Siedlungen bemerkbar. Dies ist für die vorliegende Untersuchung insofern von Wichtigkeit, als die in dieser Gegend phonographierten angeblich russischen Melodien (Nr. 10—15), trotz des russischen Textes, in Wirklichkeit permjakische Melodien sind. Das rechtfertigt sich durch den Vergleich mit den anderen permjakischen Melodien (6, 9), ferner durch Pelissiers Aufzeichnung. („Die gehörten Weisen sind hier offenbar alle nicht russisch, sondern permjakisch, trotz des russischen Textes. Die alten Melodien sind also nicht tot zu kriegen.") Die Permjaken beschreibt Pelissier als einen schlitzäugigen Typ, mit harten grauen oder wasserblauen Augen, mörderisch kaltem Blick, Medusengesicht, und als rohe, hinterlistige Menschen. „Sie führen als Ackerbauer, Holzfäller, Jäger usw. ein müh- und armseliges Leben, bei ganz primitiven und dürftigen Verhältnissen. Ihre Sprache befindet sich im Aussterben und soll „roh und ziemlich stark vom Wotjakischen unterschieden sein" (Pelissier). In der Gegend hinter der Kama (Bez. Glasow, Gv. Wjatka) findet er ein engeres Zusammenleben zwischen Russen und Permjaken. Im Text der Lieder werden in dieser Gegend oft russische Worte verwandt. Aus dieser Gegend stammt der permjakische Gesang Nr. 8. Auffallend bei diesem ist die Betonung der großen Terz, auf der das melodische Gewicht des Liedes liegt. Dieselbe tonale Struktur hat auch das permjakische Lied Nr. 7 aus der Gegend nördlicher vom Gv. Wjatka (in dem Bezirk Solikamsk, Gv. Perm). „Hier (schreibt Pelissier) herrscht ein anderer permjakischer Dialekt, weniger vom Russischen beeinflußt. Männer verstehen russisch, Frauen in den Dörfern kaum. Die Mädchen sangen aber Lieder, fast alle mit russischen solwierten Worten. Ein derartiges typisches (Nr. 7) und ein rein permjakisches (Nr. 6) nahm ich auf." Aus der tonalen Analyse geht hervor, daß die textlich von der russischen Sprache beeinflußten Lieder (Nr. 7, 8) die große Terz als tonale Struktur bevorzugen, während der angeblich reine permjakische Gesang Nr. 6 (oder Nr. 9) einen ausgesprochenen Quartcharakter hat. Das Hervorheben der Terz als Träger des melodischen Hauptgewichts ist zweifellos auf den Einfluß der russischen Musik und zwar auf den altrussischen Kirchengesang „Známenji Rospjéw" zurückzuführen. Auch die Melodien des altrussischen Kirchengesanges beschränken sich auf einige wenige Tonstufen, mit besonderer Betonung des Terzschrittes, der hier ebenfalls Träger des melodischen Hauptgewichts des Gesanges ist[2]. Diese Beeinflussung der permjakischen Lieder ist wahrscheinlich durch die in dieser Gegend herumsitzenden Sekten der russischen „Altgläubigen" geschehen, die bekanntlich noch den alten einstimmigen Zeichengesang für ihren Ritus verwenden, während die offiziell rechtgläubige russische Kirche diesen schon vor dreihundert Jahren abgeschafft hat.

Von den Wotjaken erzählt Pelissier, daß sie abgeschlossen für sich leben, ihre alten Sitten und Bräuche streng bewahren und sich mit der russischen Bevölkerung

[1] „Um das hiesige Russisch zu begreifen, müßte ich (Pelissier) vom Permjakischen ausgehen. Hier sitzt ein wirklich alter Stamm von Russen, der in zahlreiche Familien zerfällt, von denen einige schon seit Urzeiten in dieser Gegend leben, andere vor mehreren Menschenaltern vor Kriegsdienst oder harter Fron hierhergeflüchtet sind."

[2] Vgl. Peter Panóff, „Altslavische Volks- und Kirchenmusik" in E. Bücken, Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam 1929.

nicht mischen. („Typisch sind die eigenartig geschnittenen dunklen Augen, gerade Nase, kleine Hände. Oft sieht man ganz japanische Gesichter; ihr Ausdruck ist aber tot, wie erfroren" (Pelissier). Der heidnische Götterkult und die heidnischen Opfergebräuche sind bei den Wotjaken, trotz der Christianisierung vom 15.—18. Jh., noch unverändert geblieben. Eine interessante Schilderung der wotjakischen Totenklagen gibt Pelissier in seinen Aufzeichnungen. („Überall ertönten nun die Lieder; wie ein Choral hallte es über das weite Kirchdorf aus tausend Kehlen. Diese Lieder sind in Worten, wie in Melodie schlicht und tief traurig. Vor einem Kreuz sitzen zwei junge Frauen. Die Tränen laufen ihnen die Backen herunter. Langgezogene Lieder, die in Schluchzen und unartikulierte Laute übergehen, quellen aus ihrem gramverzogenen Mund. Nicht weit von ihnen beginnt in einer anderen Gruppe ein Weib zum Takt der Lieder zu tanzen. Das Tanzen auf den Gräbern bei gewissen Stellen der Lieder sieht sehr seltsam aus.") Auch bei Geselligkeiten werden gern Lieder gesungen. In den Pausen der Unterhaltung singen die Mädchen und Burschen im Chor (wahrscheinlich unisono, da eine Mehrstimmigket, wie sie z. B. die großrussischen Bauern pflegen, bei den Wotjaken unbekannt ist). Einer stimmt an, dann singt der Chor mit. Eigentümlich sind die Rekrutengeleitlieder (Nr. 2) und die damit verknüpften Sitten. („Bei den Wotjaken ist Brauch, daß in den letzten Wochen die ausgehobenen Rekruten mit Musik von Haus zu Haus ziehen und bewirtet werden. Die Lieder, die dabei und beim endgültigen Geleit durch die Sippe zur Station gesungen werden, sind alle tief melancholisch", Pelissier).

Die wotjakischen Tänze und Tanzweisen, zu denen wahrscheinlich die Lieder Nr. 3, 4, 5 gehören, sind nach Pelissier monoton. („Die wotjakischen Mädchen und Burschen tanzen jeder für sich, die Hände auf dem Rücken oder an den Seiten herunterhängend. Jeder hüpft im Gänsemarsch hinter dem Vordermann, der sich alle paar Schritt um seine Achse dreht. Hierzu echt wotjakische Weisen, wie ich sie auch in dem Phonographen aufnahm.")

Die Tataren, von denen Pelissier in den tatarischen Siedlungen „Dalnji Log" und „Wysokji-Myš", Bez. Glasow, an der Grenze der Gv. Perm und Wjatka die Phonogr. Nr. 13, 15, 16 und 18 aufgenommen hat, stammen aus dem Telabuga'schen Kreis (dem Kreis, der an das Gv. Kasan stößt) und sind also Nachkommen der Tataren des Kasansche Chanats. („Die Augen der Tataren", schreibt Pelissier, „ob groß oder klein, haben einen besonderen Schnitt, charakteristisch durch eine Verlängerung in den Augenwinkeln. Aber auch der mongolische Typ, mit breiten Backenknochen, runden Köpfen und schmalen, geschlitzten Augen kommt vor. Es gibt ebensoviele blonde, wie brünette Köpfe[1].") Pelissier findet, daß die tatarischen Bauern eine ausgesprochene Freude am Lied haben. („Wo sie stehen und gehen, singen sie ihre rhythmischen, meist lustig klingenden Lieder.")

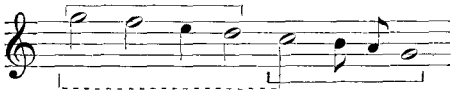
Über die Musik der türkmenischen Völker Rußlands haben die Russen sehr wenig veröffentlicht. Von der russischen Literatur, die mir unzugänglich war, seien vor allem die Werke von S. G. Rjibaköff erwähnt[2]. Die Arbeit N. W. Nikol'skjis („Übersicht

[1] Schünemann (vgl. „Kasantatarische Lieder", AfM 1919 Heft 4, S. 799) bezeichnet die Kasantataren als Nachkommen der alten Wolgabulgaren und der vom Osten hergekommenen türkotatarischen und mongolischen Völkerschaften.

[2] S. G. Rjibaköff: 1. Über die Volksweisen der Tataren, Baschkiren und Teptjaren, „Živaja

über die Geschichte der Volksmusik der Wolgavölker", Kasan 1920) ist in ihren Angaben über tatarische Musik wenig zuverlässig. Die deutsche musikwissenschaftliche Literatur hat dagegen in den letzten Jahren einige ausgezeichnete Arbeiten über die Musik der Tataren und Kirgisen veröffentlicht[1] und bereits das Wesentliche über Melodik, Tonalität, Rhythmus und Form besprochen. Die hier mitgeteilten und analysierten tatarischen Melodien mögen das Bekannte ergänzen.

Wir besitzen über die Musik der anderen Wolgavölker, vor allem aber über die Musik der Wotjaken und Permjaken unzureichende Angaben. Es fehlt hauptsächlich an Untersuchungen von echten, an Ort und Stelle phonographierten wotjakischen und permjakischen Liedern. In den von mir benützten russischen Werken[1] befindet sich weder eine einzige eingehende Untersuchung, noch ist die Musik dieser beiden Stämme von Russen phonographisch aufgenommen worden. Die allgemeinen Ausführungen N. A. Nikol'skijs (in seinem bereits oben angegebenen Werk) über die Musik dieser Stämme, besonders aber seine Notenbeispiele — darunter ein einziges wotjakisches — erscheinen wissenschaftlich unzulänglich. Auch die Mehrzahl der von Robert Lach[1] mitgeteilten wotjakischen und permjakischen Melodien kommen, in bezug auf formelle und tonale Ursprünglichkeit, für eine Forschung kaum in Frage. Es ist nicht allein die Entstehungsart des Notenmaterials (größtenteils durch Niederschreibung der Gesänge nach dem Gehör, was trotz aller Kompetenz des Verfassers eine gewisse subjektive Auffassung doch nicht ganz auszuschließen vermag), die bedenklich erscheint. Die wotjakischen und permjakischen Sänger, deren Lieder Lach veröffentlicht, waren russische Kriegsgefangene, also Leute, die mehr oder minder einer Beeinflussung neueren Datums, durch den Verkehr mit Russen, Tataren usw. in der Schule, in der Stadt, und in der Kaserne ausgesetzt waren. Wie der Verfasser selbst angibt (S. 14, 15), stammten die meisten der wotjakischen Sänger aus dem Gv. Kasan und Ufa-Gegenden, in welchen hauptsächlich Tataren (Kasantataren, Mischeren usw.) ansässig sind. Von diesen Sängern sind 75 Lieder veröffentlicht. Davon zeigen die Nr. 3, 5—7, 9, 12, 20, 25, 26, 28, 29, 32, 34, 61—64, 66, 67, 70, 72—76, 79 und 81 die besonders für die kasantatarische Volksmusik typischen tonalen Faktoren (Oktavenumfang, halbtonlose fünfstufige Leiter, absteigende Bewegung von der oberen in die untere Quint). Weitere wotjakische Gesänge (Nr. 22, 30, 31, 33, 59, 60, 65, 68, 77, 78) enthalten ebenfalls die reine Quintengattung der tatarischen halbtonlosen fünfstufigen Skala. Grundlegend für die melodische Struktur der von Pelissier phonographierten wotjakischen und permjakischen Melodien ist dagegen die Quart und zwar am häufigsten die Quartengattung des sol-modus:



Daraus geht hervor, daß die obigen wotjakischen Lieder von Lach tatarischer Herkunft oder zumindest unter starkem Einfluß der tatarischen Musik, wahrscheinlich in neuerer Zeit entstanden sind. Lach hält selbst die Beeinflussung dieser wotjakischen

Starina", 1894, Bd. III-IV. 2. Mitteilung über die Kirgisische Reise, „Živaja Starina". 3. Musik und Lieder der Muselmanen des Ural, mit einer Skizze ihrer Kultur, St. Petersburg 1897.

[1] S. Literaturverzeichnis.

Lieder durch die tatarische Musik für sehr wahrscheinlich (S. 14, 15). Er kommt bei der Vergleichung dieser Melodien mit den anderen wotjakischen Melodien, in denen man die halbtonlose fünfstufige Leiter nicht nachweisen kann, zu der Ansicht, daß den Wotjaken, wie allen finnisch-ugrischen Völkern überhaupt, wahrscheinlich ein ursprüngliches Vorhandensein der halbtonlosen fünfstufigen Leiter nicht eigen ist. Damit widerspricht er aber der weiter oben von ihm aufgestellten Behauptung: „Was in tonaler Hinsicht den wotjakischen Gesängen ein besonders charakteristisches Gepräge verleiht, das ist das überwiegende Vorherrschen der anhemitonischen Pentatonik", und bekräftigt die Tatsache, daß auch seine anderen Untersuchungen nicht der eigentlichen reinen oder vermutlich reinen wotjakischen Musik, sondern einem tatarisch-wotjakischen Mischprodukt neueren Datums gelten. Was die Ausführungen des Verfassers über das sogenannte „Litaneienprinzip"[1] und über „Modulation" (S. 10) betrifft, so sind diese allgemeinen Erscheinungen nicht nur der angeblichen wotjakischen Musik, sondern auch anderen Völkern (z. B. Russen, Bulgaren, Serben, Litauern, Georgiern, Guren usw.) eigen. Dasselbe gilt auch von der Mitteilung über die Gewohnheit der wotjakischen Sänger, verschiedene Texte zu einer bestimmten Melodie zu verwenden (S. 16, 17).

Aus den Aufzeichnungen Pelissiers ist ersichtlich, daß er größtes Gewicht auf Reinheit und Ursprünglichkeit der Bezugsquellen gelegt und erst nach eingehender und langer Prüfung der lokalen ethnographischen Verhältnisse sich entschlossen hat, ausgewählte wotjakische und permjakische Melodien aufzunehmen. Seine Feststellung, wonach die von ihm besuchten permjakischen und wotjakischen Stämme seit einigen Jahrhunderten schon in den Waldgegenden abgeschlossen und unabhängig von dem Einfluß ihrer einstigen Nachbarn sich kulturell entwickeln konnten, ist sehr wichtig. Wenn auch einige der Lieder sichtbare Beeinflussung durch den altrussischen Kirchengesang zeigen (die bereits erwähnten Nr. 7, 8, dann Nr. 1, 13), so sind die anderen Gesänge doch allem Anschein nach Produkte einer eigenartigen wotjakischen und permjakischen Kultur.

Die Sänger der phonographierten Lieder sind:

Gruppe A.

I. Wotjakische Gesänge.

Nr. 1. (Phon. 1.) Maria, wotjakisches Mädchen zwischen 17 — 20 Jahren aus dem Dorfe Poldarai, Bez. Glasow, Gv. Wjatka.

Nr. 2. (Phon. 2.) Dunja, wotjakisches Mädchen zwischen 17 — 20 Jahren aus dem Dorfe Poldarai, Bez. Glasow, Gv. Wjatka.

Nr. 4. (Phon. 3a.) Olga Džuin und Jefim Grigorieff, wotjakische Bauern aus Kortyšewo, Bez. Glasow, Gv. Wjatka.

Nr. 3. (Phon. 3b.) Wasilij, wotjakischer Bauer aus Kortyšewo, Bez. Glasow, Gv. Wjatka.

Nr. 5. (Phon. 3c.) Olga, wotjakische Bäuerin aus Kortyšewo, Bez. Glasow, Gv. Wjatka.

[1] D. h. „eine kürzere oder längere Gruppe oder Phrase meist von ganz wenigen, eng nebeneinanderliegenden und sich um einen Mittelton herum bewegenden Tönen fortwährend monoton wiederholt wird" (S. 8).

II. Permjakische Gesänge.

Nr. 8. (Phon. 9.) Natalja Wasicha, permjakische Bäuerin, 50 Jahre alt, aus Njekrasowa (12 Werst von Itschetowkina an der Kama, Bez. Glasow, Gv. Wjatka).

Nr. 9. (Phon. 10a.) Nastassja, permjakische Bäuerin, Mitte 20, aus einer Siedlung hinter der Kama, Bez. Glasow, Gv. Wjatka; spricht sehr rein ihre Muttersprache (permjakisch).

Nr. 7. (Phon. 11a.) Permjakisches Mädchen aus Sintamovy, Bez. Solikamsk, Gv. Perm.

Nr. 6. (Phon. 12a.) Permjakisches Mädchen aus Sintamovy, Bez. Solikamsk, Gv. Perm.

III. Permjakische Gesänge mit russischem Text

Nr. 10. (Phon. 25b); Nr. 11. (Phon. 25c); Nr. 11a. (Phon. 27b); Nr. 13. (Phon. 25a); Nr. 14. (Phon. 26c). Warwara Michailowna Tebjenkowa, russisches Mädchen, 17 Jahre alt, aus Wjerch Njerpinskjie Potschinsk, Bez. Glasow, Gv. Wjatka. Sie ist nicht über ihr Kirchdorf hinausgekommen. Spricht ein mit permjakischen Autochthonen gemischten Dialekt.

Nr. 12. (Phon. 26b); Nr. 15 (Phon. 27a). Tatjana Poludničina, permjakisches Mädchen, etwa 17 Jahre alt, aus dem Dorfe Poludničina, Bez. Glasow, Gv. Wjatka.

Gruppe B

Tatarische Gesänge

Nr. 2. (Phon. 15b); Nr. 3. (Phon. 18d); Nr. 4. (Phon. 13a); Nr. 5. (Phon. 13b); Nr. 6. (Phon. 18c). Vika — etwa 17 Jahre alte Tatarenfrau aus der Ansiedlung Dalnji Log (Fernes Tal), Urwaldgebiet an der Grenze der Gv. Wjatka und Perm, Bez. Glasow; orthodoxe Muhamedanerin. Singt viel, oft aus einem in arabischer Schrift geschriebenen Liederheft, das sie in der muhamedanischen Schule ihres Heimatdorfes abschrieb.

Nr. 1. (Phon. 15d); Nr. 7 (Phon. 16a). Muhamed Charas — 30 Jahre alt. Mann der Vika. Tatarischer Bauer aus Dalnji Log.

Bei der Notierung der Melodien sind gelegentliche Intonationsschwankungen durch + (für geringe Erhöhung) und − (geringe Vertiefung) bezeichnet. In den angegebenen Strukturformeln („Leitern") ist das Gewicht der Töne durch die Zeitwerte angedeutet. (𝅝 = Hauptton erster, 𝅗𝅥 = Hauptton zweiter Ordnung usw.)

Mangels eines mitaufgenommenen Normaltones konnte ich das Originaltempo nicht feststellen. Die Metronomangaben beziehen sich auf eine willkürlich angenommene, aber für alle Stücke gleiche Umdrehungsgeschwindigkeit der Walze.

Für die freundlichen Ratschläge und für die hilfreiche Anleitung während der Untersuchung bin ich Herrn Prof. Dr. E. M. v. Hornbostel zu ganz besonderem Dank verpflichtet[1].

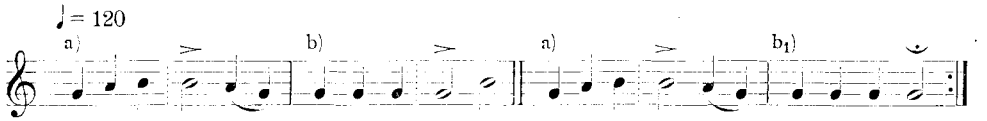
[1] Wie der Verfasser uns mitteilt — und die Archivleitung bestätigt — ist Dr. Peter Panöff allein für die vorliegende Arbeit verantwortlich. Schriftleitung.

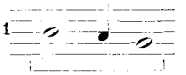
Gruppe A — Notenbeispiele und Analysen

I. Wotjakische Gesänge

1. [Phon. Nr. 1] Hochzeitslied

Singt wotjakisches Mädchen Maria aus Poldarai, Bez. Glasow, Gv. Wjatka.

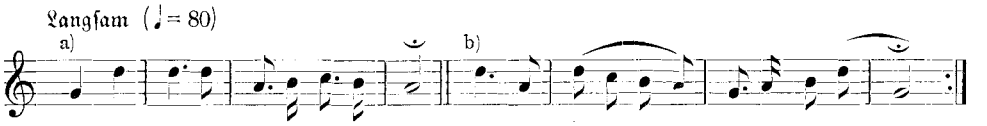


Tonleiter:  Die Intonation schwankt ein wenig. Die Melodie beschränkt sich auf die Terz h—g, mit melodischem Schwerpunkt g. Der Übergang zwischen beiden Haupttönen wird meist durch a vermittelt. Zwischen sol- und do-Modus nicht zu entscheiden.

Rhythmus und Form: Das Lied zerfällt in zwei gleichgroße Halbstrophen a b + a b_1, von denen jede aus zwei analog aufgebauten $^7/_4$ (3 + 4 Viertel)-Motiven besteht (wahrscheinlich infolge Verkürzung des Anfangstons). Der Akzent liegt auf der zweiten Motivhälfte (dem 4. Viertel). Mäßig schnelles Tempo; vielfache Wiederholung.

2. [Phon. Nr. 2] Rekrutengeleitlied

Singt wotjakisches Mädchen Dunja aus Poldarai, Bez. Glasow, Gv. Wjatka.

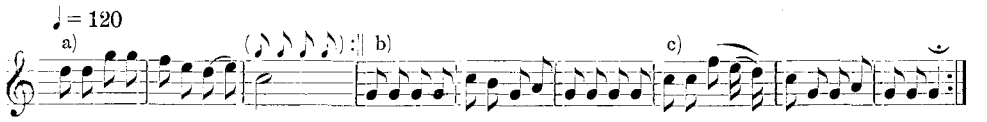


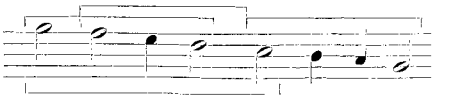
Tonleiter: Das Lied hat Quintumfang. Erster Hauptton ist g (sol-Modus), daneben d und a, die auch als Quartsprung vorkommen.

Rhythmus und Form: Einfacher Aufbau mit zwei Melodieabschnitten von je vier $^2/_4$-Takten (rythme carré). Tempo sehr mäßig, mit Beschleunigung des zweiten und dritten Taktes der beiden Motive. Die punktierten Viertel und Achtel werden nicht sehr markant vorgetragen. Die Schlußfermate ist länger gedehnt als die erste. Sehr leise, mit näselnder Stimme gesungen.

3. [Phon. Nr. 3b] Tanzlied

Singt wotjak. Bauer Wasilji aus Kortyševo, Bez. Glasow, Gv. Wjatka.



Tonleiter:  Hauptton g (sol-Modus);

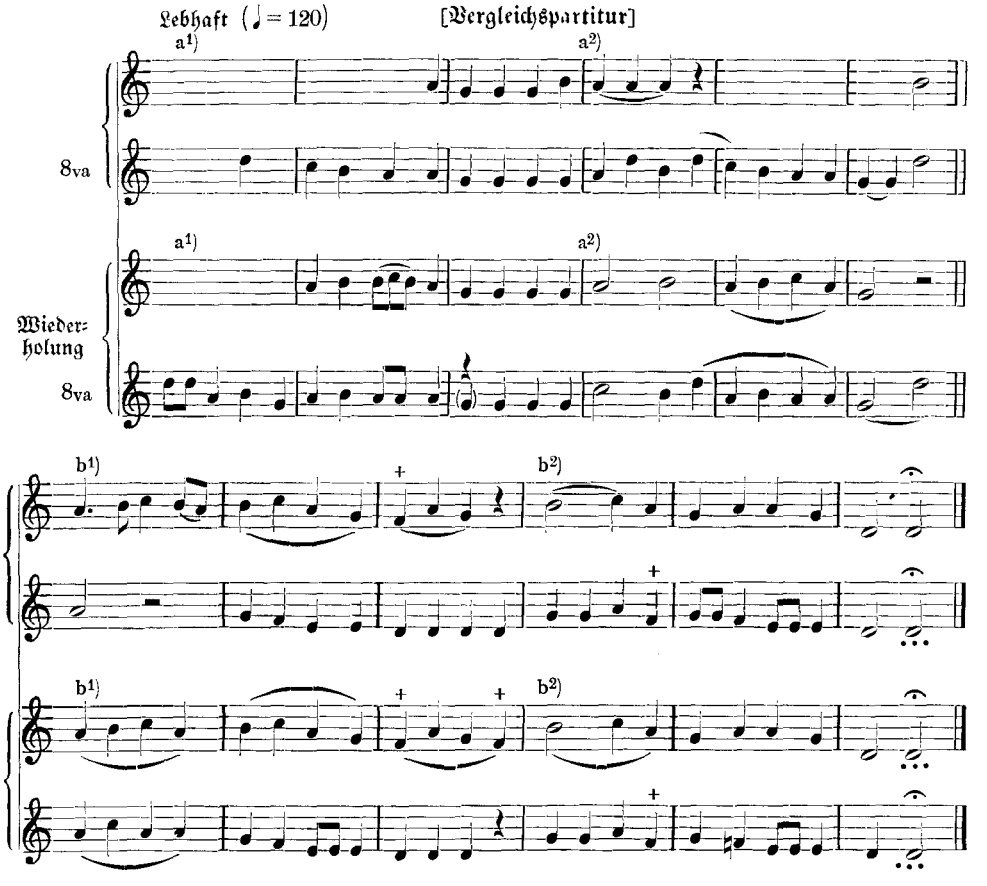
[1] Für alle Strukturformeln gilt ausnahmslos der Violinschlüssel.

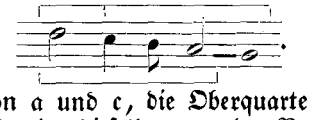
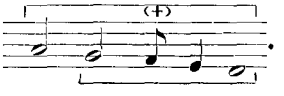
1. Hauptquarte c—g, 2. Hauptquarte f—c, Leittonquarte zur 2. Hauptquarte g—d.

Rhythmus und Form: Das Lied besteht aus drei Motiven: a, b, c. b ist frei variierte Transposition von a; c verkürzte Zusammenziehung von a und b. Die einzelnen Motive haben die gleiche Form (drei 1/4 Takte). Das ganze Lied wird dreimal wiederholt. (Bei der zweiten Wiederholung wird auch das Motiv a wiederholt.) Der Vortrag ist rhythmisch prägnant. Lebhaftes Tempo.

4. [Phon. Nr. 3a] Tanzlied — Duett

Sänger: Obere Stimme Bäuerin Olga; untere Stimme Bauer Efim Grigorieff Džuin, beide aus Kortyševo, Bez. Glasow, Gv. Wjatka.

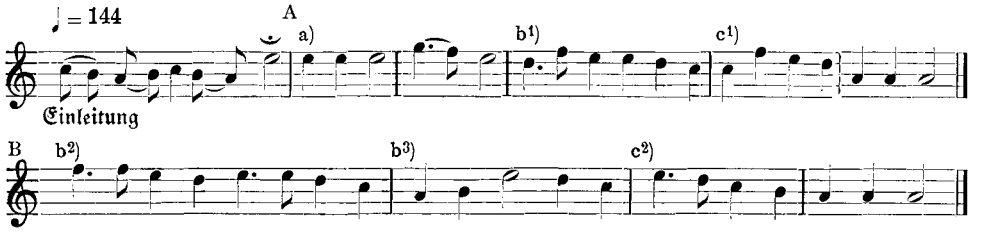


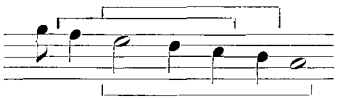
Tonleiter: Im ersten Abschnitt a¹ a² herrscht die Quint d—g mit melodischem Schwerpunkt g  . Melodisches Gewicht hat ebenfalls der Leitton a und c, die Oberquarte des Haupttones. Der zweite Abschnitt b¹ b² zeigt dieselben tonalen Verhältnisse, aber um eine Quart nach der Tiefe verschoben:  .

Mehrstimmigkeit und Form: Der Gesang zeigt eine streng symmetrische Form: zwei Melodieabschnitte a^1 a^2 und b^1 b^2 mit je 2×3 zweiteiligen Takten. Die Führung der beiden Stimmen verrät noch die Herkunft vom Unisono. Es setzt zunächst die männliche Stimme ein, die weibliche schließt sich dann im unisono (d. h. in Oktavabstand) an. Aber beide singen nicht genau dasselbe, sondern verschiedene Varianten desselben Motivs (vgl. den ersten Teil der Wiederholung). Der zweite Abschnitt zeigt eine größere Mannigfaltigkeit in der melodischen Führung der Stimmen. Die untere Stimme wiederholt das a-Motiv eine Quart tiefer. Währenddessen bleibt die obere Stimme in der oberen Quart (d—a) und macht erst am Schluß des Gesanges einen Quartsprung abwärts, um unison mit der unteren zu schließen. Auch das b-Motiv ist dem a-Motiv verwandt, benützt zum Teil dieselben Wendungen (vgl. den 1. Takt von b^1 mit dem 2. Takt von a^2 in der Wiederholung). Aber der 2. Teil entfernt sich von Quartenparallelen noch mehr, als der erste vom unisono. In den Zusammenklängen werden Konsonanzen (Einklang, Quint, Quart, Großterz) zwar bevorzugt, aber gelegentlich entstehen auch Dissonanzen (z. B. h c auf dem 2. Viertel von b^1 [Wiederholung]). Ob diese Mehrstimmigkeit ursprünglich wotjakisch ist, ist sehr zweifelhaft. Nach Pelissiers Aufzeichnungen singen die Wotjaken oft im Chor. Aus den Ausführungen W. A. Maximoffs[1] und N. W. Nikol'skijs[1] geht dagegen hervor, daß das mehrstimmige Singen und Spielen bei Wotjaken und Permjaken nicht üblich ist. Dieses einzige Beispiel von Mehrstimmigkeit entspricht genau der bekannten, bei den Großrussen verbreiteten, heterophonen Singmanier, die von den Wotjaken vielleicht erst in neuerer Zeit angenommen worden ist.

5. [Phon. Nr. 3c] Tanzlied

Sängerin: Bäuerin Olga aus Kortyševo, Bez. Glasow, Gv. Wjatka.



Tonleiter:  Der melodische Schwerpunkt liegt auf der Quint e—a. Hauptton erster Ordnung ist a (la-Modus). Bemerkenswert ist der Quartsprung e—h, wodurch der Ton e fast gewichtiger erscheint, als der Hauptton a.

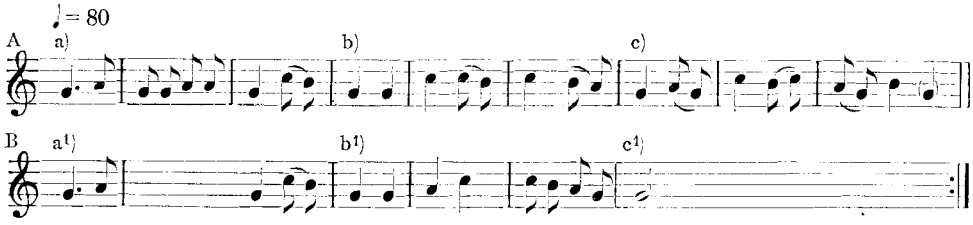
Rhythmus und Form: Der Gesang, der mit einer einleitenden Figur eröffnet wird, zerfällt in zwei gleichgebaute Abschnitte von je 3 Motiven. Das mittlere Motiv (b^1 und b^3) ist von $^4/_2$ auf $^3/_2$ verkürzt. Im zweiten Teil (B) tritt an die Stelle des Anfangsmotivs (a) eine Variante des zweiten (b^1). Mäßig schnelles Tempo.

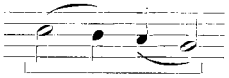
[1] S. Literaturverzeichnis.

II. Permjakische Gesänge

6. [Phon. Nr. 12a] Liebeslied

Singt perm. Mädchen aus dem Dorfe Sintamovy, Bez. Solikamsk, Gv. Perm.

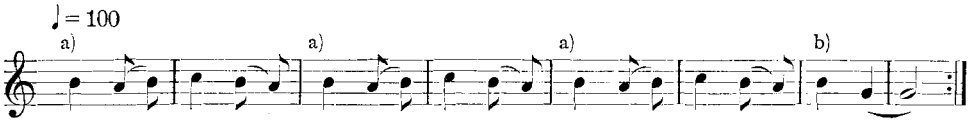


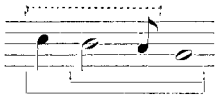
Tonleiter:  Sol-Modus; der Gesang bewegt sich innerhalb der Quart c—g, mit Hauptton g. Ausgesprochener Quartcharakter, der durch die häufigen Quartsprünge, sowie durch das melodische Hauptgewicht der Rahmentöne bestimmt wird.

Rhythmus und Form: Einfache metrische und rhythmische Gestaltung; die erste Halbstrophe (A) zerfällt in drei einander ähnliche Motive von je $3 \times 2/4$; in der zweiten Halbstrophe (B) sind das erste und das Schlußmotiv verkürzt. Mäßiges Tempo.

7. [Phon. Nr. 11a] Frühlingslied

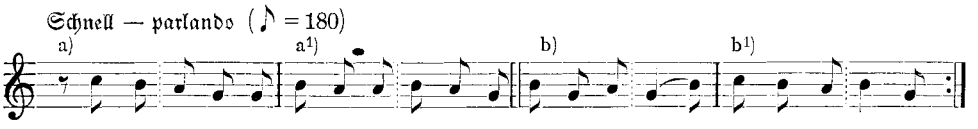
Singt perm. Mädchen aus Sintamovy, Bez. Solikamsk, Gv. Perm.

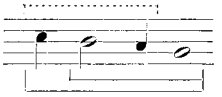


Tonleiter:  Haupttöne h und g. Rythme carré: Wechsel von Thesis und Arsis in den Halbzeilen (a a—a b), Viertelzeilen (a—a, a—b), Motiven (h—c, h—g) und Halbmotiven (h—a, c—h). Konstante Intonation.

8. [Phon. Nr. 9] Spiellied

Singt perm. Bäuerin Natalja Wasicha aus Nekrasowa, Bez. Glasow, Gv. Wjatka.

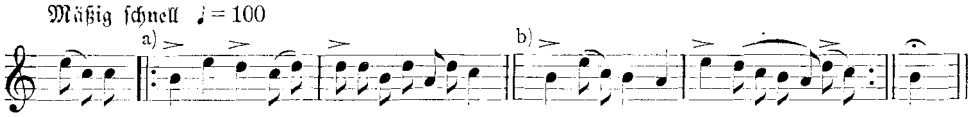


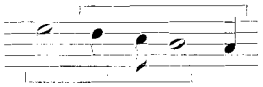
Tonleiter:  Das melodische Hauptgewicht liegt wieder auf h und g. Feste Intonation.

Rhythmus und Form: Aufbau wie beim vorigen Lied, nur anstatt der $2/4$-Gruppen (♩♪♪), zweimal $3/8$. Lebhaftes Tempo, das vom Lauf der ständigen Wiederholungen beschleunigt wird. (Das Phonogramm enthält 17 leicht variierte Wiederholungen.)

9. [Phon. Nr. 10a] Liebeslied

Singt permjakische Bäuerin Nastasja aus Jtschetowkina an der Kama, Bez. Glasow, Gv. Wjatka.



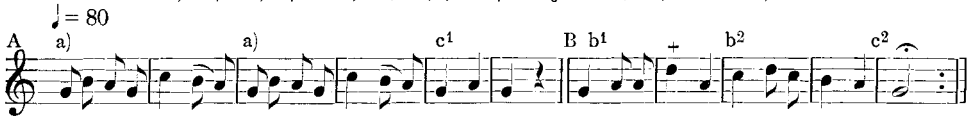
Tonleiter:  Der melodische Schwerpunkt liegt auf der Quart e—h; daneben tritt auch die Quart a—d hervor. Da das Stück auf h schließt, kann man es als si-Modus auffassen.

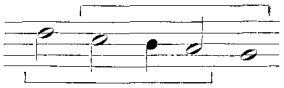
Rhythmus und Form: Der Vortrag ist rhythmisch unscharf. Der Verlauf der Melodie fügt sich am besten einem $^4/_4$-Schema ein, mit einem Auftakt und einem abschließenden Nachtakt. Die beiden Motive a und b sind sich sehr ähnlich; auch der zweite Takt von b ist nur eine Variante des ersten. Rythme carré. Strenges Tempo ohne Beschleunigung.

III. Permjakische Gesänge mit russischem Text

10. [Phon. Nr. 25b] Liebeslied

Singt russisches Mädchen Warwara Michailowna Tebjenkowa aus dem Dorfe Wjerch Njerpinskije Potschinsk, Bez. Glasow, Gv. Wjatka.

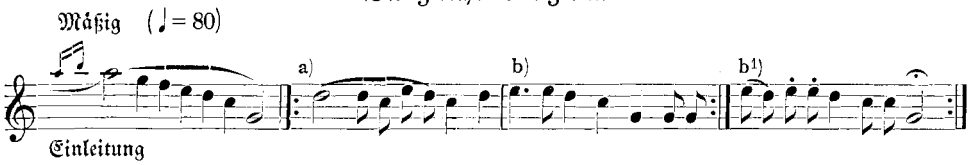


Tonleiter:  Das Lied hat Quintumfang; die Quinte ist aber nicht Strukturintervall, vielmehr die Quarte c—g, im zweiten Teile auch d—a. Hauptton ist g. Sol-Modus.

Rhythmus und Form: Die Strophenhälften sind hier dreiteilig: der Wiederholung des Motivs (b^2 stark variiertes b^1) folgt der Abschluß (c) [vgl. dagegen Nr. 7, Abschlußmotiv b]. In c^1 Andeutung der für die turkotatarischen Melodien charakteristischen weiblichen Endung. Mäßiges Tempo, ohne Beschleunigung.

11. [Phon. Nr. 25c] Lied des verlassenen Mädchens

Die gleiche Sängerin.



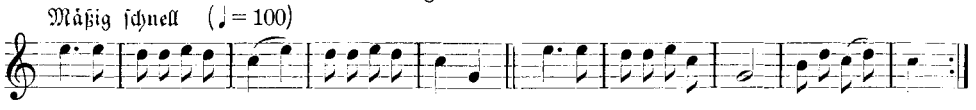
Tonleiter: Die Einleitung zeigt, daß d—a Haupttöne zweiter Ordnung sind. Sie sind zugleich Leittöne zu den Haupttönen e—g.

Form: Einfache metrische und rhythmische Einteilung. $^3/_2$-Takt. Das Lied wird ohne die Einleitung dreimal wiederholt. Die einleitende Phrase ist ein

freies Ritornell, erst bei Motiv a setzt die feste Form ein. Man beachte die weibliche Endung in b^1, der in der Großform die (variierte) Wiederholung des b-Motivs entspricht.

11a. [Phon. Nr. 27b] Liebeslied

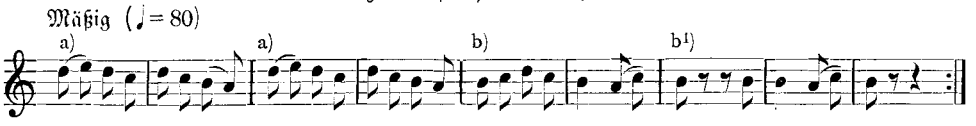
Sängerin wie oben.

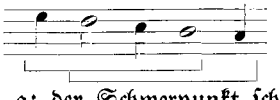


Das Lied ist eine leichte Variation des vorhergehenden (Nr. 11). Die Struktur liegt jedoch auf der Quart c—g mit Hauptton c (do-Modus).

12. [Phon. Nr. 26b] Lied, dessen Inhalt das Verhältnis der Schwiegertochter zu den Schwiegereltern behandelt.

Singt Tatjana Poludničjina, russisches Mädchen aus dem Dorfe Poludničjina, Bez. Glasow, Gv. Wjatka.

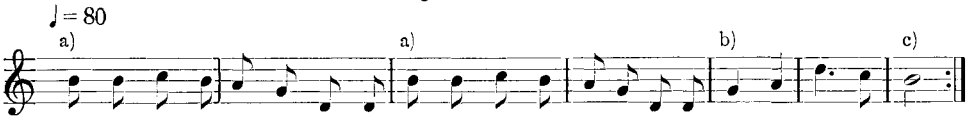


Tonleiter:  Das melodische Gewicht liegt auf der Quart d—a; der Schwerpunkt scheint anfangs d, verschiebt sich aber dann nach h. Dadurch gewinnt die Quarte e—h an Bedeutung. Schlußton ist h; demnach kann man die Struktur als si-Modus auffassen.

Rhythmus und Form: Einfache Einteilung in $^2/_4$-Takten. Das Motiv a wird zweimal wiederholt; b^1 ist eine refrainartige Wiederholung des zweiten Takts von b. Anfangs ist die Intonation sehr schwankend, wird aber bei der 3. bis 4. Wiederholung fester.

13. [Phon. Nr. 25a] Liebeslied

Sängerin s. Nr. 10.

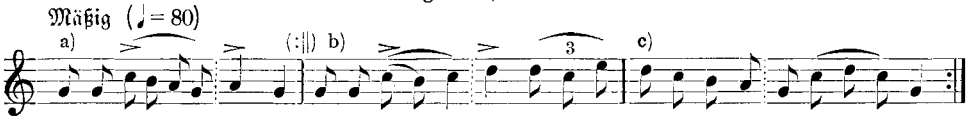


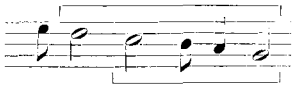
Tonleiter: Die Struktur ruht auf dem Quint-Quart-Gerüst d'—g—d; Hauptton ist h. Auffallend ist die Betonung der Großterz h—g. Zwischen si- und sol-Modus nicht zu entscheiden.

Form: Rythme carré, nur der Schlußton ist nicht ausgehalten ($^2/_4$ statt $^4/_4$).

14. [Phon. Nr. 26c] Liebeslied

Sängerin s. Nr. 10.

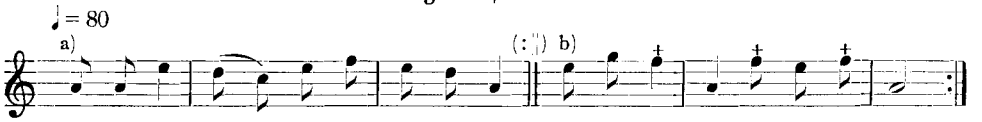


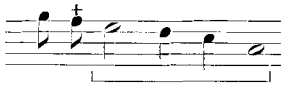
Tonleiter:  Haupttöne erster Ordnung sind c und g; daneben tritt auch d hervor. Zwischen sol- und do-Modus nicht zu entscheiden.

Form: Der Rhythmus ist ziemlich frei. Das Motiv a wird manchmal wiederholt. Danach läßt sich die Melodie durchgehend in $^5/_4$ gliedern, doch sind die Motive b und c enger zusammengeschlossen und bilden eigentlich ein einziges Thema von $3_{,} + 2 + 2 + 3$ Viertel.

15. [Phon. Nr. 27a] Liebeslied

Sängerin s. Nr. 12.



Tonleiter:  Die Struktur liegt auf der Quint e—a. Hauptton ist a (la-Modus).

Form: $^2/_4$-Takt. Zwei 3taktige Motive, von denen das erste (a) manchmal wiederholt wird. Vortrag sehr deutlich. Tempo ruhig.

IV. Kritische Zusammenfassung (I, II, III)

Melos. Aus den einzelnen Analysen der wotjakischen und permjakischen Gesänge wird klar, daß man bei der Bestimmung des tonalen Charakters von einer Anwendung der Prinzipien unserer Skalenlehre absehen muß. Während wir heute ausschließlich vom Harmonischen ausgehen, richtet sich der einfache Volkssänger nach dem Melos, das dem Gesang zugrunde liegt. Andrerseits hat man oft die Neigung, die Musik der Naturvölker von der altgriechischen Skalenlehre aus zu betrachten; aber auch diese Charakterisierungsart ist oft nicht zutreffend.

Es ist nicht die Tonreihe, die eine Melodiereihe charakterisiert, sondern die Funktion der Töne und Intervalle. Der tonale Charakter des Gesanges ergibt sich aus der melodischen Struktur, die die Intervallverhältnisse der Tonreihe bestimmt. Maßgebend bei der Bestimmung der tonalen Eigenart eines Motivs, Abschnitts oder Gesanges sind die folgenden Faktoren:

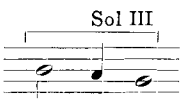
1. das melodische Gewicht der Töne,
2. Anfangs- und Schlußton des Motivs, Abschnitts, Gesangs,
3. Motivgrenzen.

Besonders wichtig sind das melodische Gewicht der einzelnen Töne und die strukturbestimmenden Intervallverhältnisse.

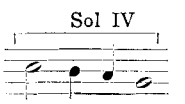
Grundlegend für die melodische Struktur der wotjakischen und permjakischen Melodien ist die Quart. Es sind hauptsächlich folgende Quartmodi:

Sol-Modus

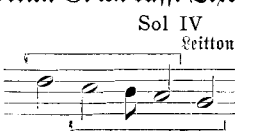
I. Wotjakische Gesänge

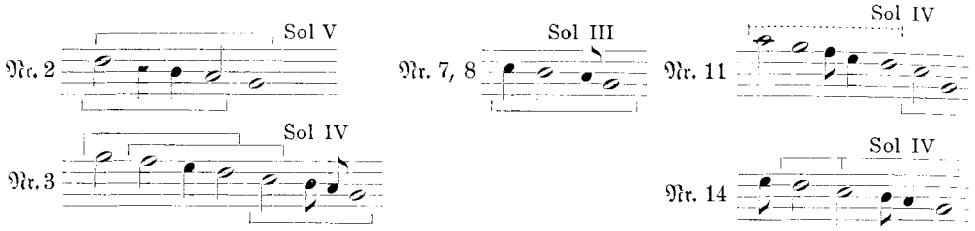
Nr. 1 

II. Permjakische Ges.

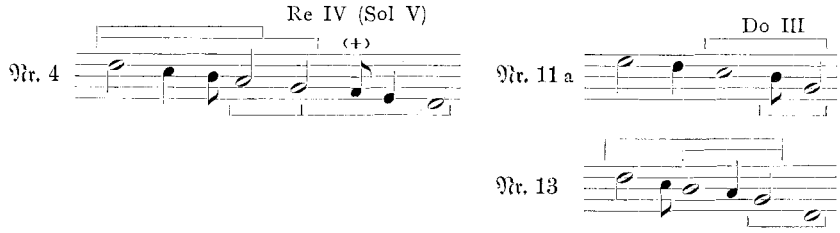
Nr. 6 

III. Perm. G. m. russ. Text

Nr. 10 

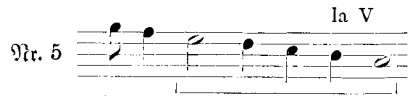


Am häufigsten ist die Quartengattung des sol-Modus mit Hauptton g. (Vollständig in Nr. 3, danach dazugerechnet 11, 14, 10, 1 und 6.) Nicht immer behält der Ton g das Hauptgewicht; dieses verschiebt sich vielmehr auf die quintverwandten Töne c und weiter auf d und ergibt die plagale Form des do-Modus bzw. re-Modus (Nr. 4). Durch die Betonung der Großterz im sol-Modus (in 1, 7, 8, 13 tritt sie, nicht die Quarte, neben dem Grundton hervor — Einfluß des einstimmigen russ. Kirchengesangs), besonders aber im do-Modus (Nr. 11a) stehen diese Modi unserm Dur sehr nahe und können als eine Urfassung der Dur-Tonart in unserm Sinne angesehen werden.

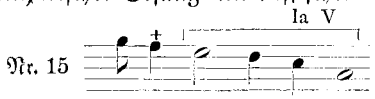


La-Modus.

Wotjakischer Gesang



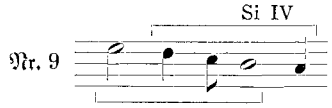
Permjakischer Gesang mit russischem Text



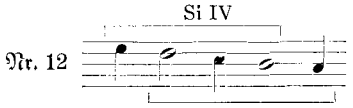
Im la-Modus liegt das melodische Hauptgewicht auf der Quint e—a (bzw. Quart d—a) mit Hauptton a. Die Quintengattung dieses Modus ist die Urform unseres Moll, ohne Bevorzugung oder besondere Betonung der Kleinterz a—c.

Einen für unser Gefühl befremdenden Charakter haben die Gesänge Nr. 9 und 12 mit ihrer zwischen der la- und si-Quarte schwankenden Tonalität:

Permjakischer Gesang



Perm. Ges. m. russ. Text



Die innere Struktur der aufgestellten Melodietypen, vor allem das Schwanken ihrer melodischen Schwerpunkte und die Funktion ihrer Intervalle, machen eine allgemeine Charakteristik unmöglich. Ebenfalls sind die wenigen Notenbeispiele für den definitiven Grundriß des wotjakischen und permjakischen tonalen Systems selbstverständlich unzureichend. Manche äußeren Faktoren, wie z. B. die Bevorzugung des absteigenden Halbtons als Schluß- und Leittonschritt (Nr. 12, 9) deuten auf Beziehungen zu den altrussischen (großrussischen) Stämmen. Ebenso die weiblichen Endungen (turkotatarischer Einfluß). Die innere Beschaffenheit der tonalen Modi scheint sich jedoch selbständig entwickelt zu haben.

Rhythmus. Da sich eine Niederschrift der Gesangstexte in den Pelissierschen Aufzeichnungen nicht fand (es war unmöglich, diese aus dem Phonogramm herauszuhören), entspricht die durchgehende Takteinteilung nur der melodischen Struktur der Lieder. Der Sänger richtet sich offenbar nach dem syllabischen Versbau der Texte und hält sich überhaupt nicht an ein strenges Schema. Die Gliederung der Motive, Abschnitte und Perioden ist ebenfalls frei und wechselt häufig bei der Wiederholung.

Charakteristische Form ist der „rythme carré" d. h. die Zweigliederung nach Arsis und Thesis von der ganzen Melodie an bis herab in die letzten Unterglieder. Rein in 2, 7, 9, mit unwesentlichen Freiheiten in 13, 11a, 12.

Rythme carré.

Wotjakische Gesänge	Permjakische Gesänge	Permjak. Ges. m. russ. Text
Nr. 2 (rein).	Nr. 7 (rein),	Nr. 13 (Schluß verkürzt),
	„ 9 Rythme carré mit $^3/_8$-Auftakt und Schluß auf Eins.	„ 12 $(2 \times {}^2/_2) + \left(\frac{2+3}{2}\right)$ — überzähliger Schluß.

Es kommen aber auch Dreiergruppen vor: in den untersten Gliedern (8, 11), in einer mittleren Gliederung (10, 5, 4, 3), sowie in der höchsten und zugleich in der zweithöchsten Gliederung (6, 15).

Wotjakisch	Permjakisch	Permjak. m. russ. Text
Nr. 3 $2 \times (2 \times {}^3/_2)$	Nr. 8 $2 \times (2 \times {}^6/_8)$ (r. c.)	Nr. 11 $2 \times (2 \times {}^3/_2) + {}^3/_2$ (ab/ab/b [1])
„ 4 $2 \times (2 \times [3 \times {}^2/_2])$	„ 6 $3 \times (3 \times {}^2/_4)$	Nr. 10 $2 \times (3 \times {}^2/_2)$
„ 5 $2 \times (3 \times [2 \times {}^2/_2])$ (Mittelmotiv um $^1/_2$ verkürzt)		„ 15 $3 \times {}^3/_2$

In zwei Gesängen (11a, 14) erscheinen Fünfer-Gruppen. Der „Rythme carré" weist auf Beziehungen zu den turkotatarischen Stämmen.

Die dynamischen Akzente sind meistens regelmäßig verteilt. Bei den zweiteiligen Rhythmen werden die guten Taktteile betont. Bei ungeraden Rhythmen (Nr. 14) ist die Akzentuierung oft wechselnd. Synkopen fehlen. Ebenso punktierte Rhythmen. Die wenigen Ausnahmen sind so unscharf vorgetragen (Nr. 2, 6, 11a), daß sie nicht als charakteristisch gelten können. Die Schlußpausen vor der Wiederholung sind beliebig lang.

Form. Wie bei manchen anderen Völkern Osteuropas (Großrussen, Weißrussen, Litauer) ist auch hier die Form nicht starr: ein einfaches Motiv oder eine Gruppe von Motiven werden in beliebiger Folge strophenähnlich wiederholt, dabei oft stark verändert. Manchmal geht dem eigentlichen Lied eine Einleitungsphrase voran. Erweiterungen entstehen durch Wiederholung von Motiven oder Motivteilen, meist am Strophenschluß. Diese musikalischen Strophen sind meistens kurz und bestehen aus 2—4 Motiven, die meist, aber nicht immer (6, 11, 13), die gleiche Anzahl Takte enthalten.

Gruppe B — Tatarische Gesänge

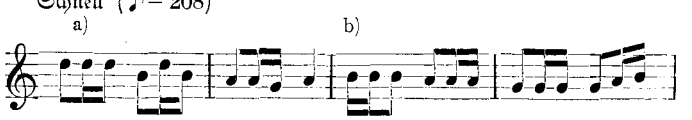
aus den Dörfern Dalnji Log und Wysokji Myš im Urwaldgebiet an der Grenze der Gv. Wjatka und Perm, Bez. Glasow

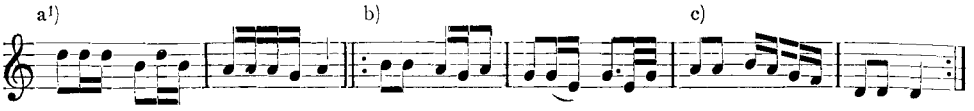
[1] Phon. 15d, 15e Liebeslied

Sänger: Muchamend Charas, Dalnji Log (Wysokji Myš)

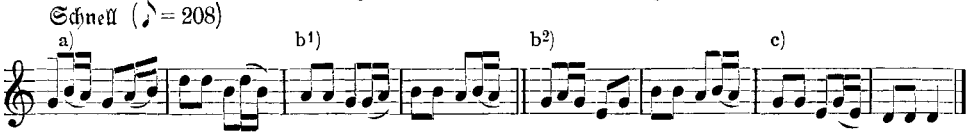
Schnell (♪ = 208)

a) b)

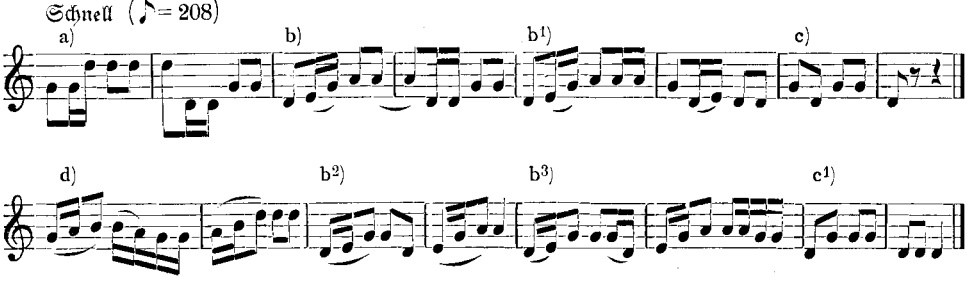




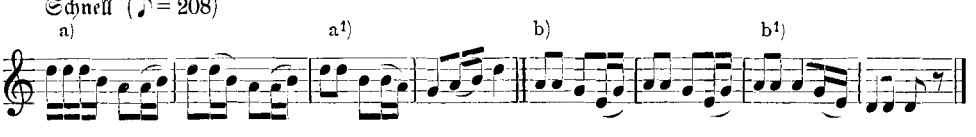
[2] Phon. 15b Liebeslied
Sängerin: Vika — Dalnji Log



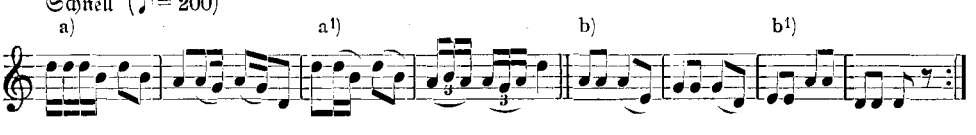
[3] Phon. 18d Liebeslied
Sängerin: Vika — Dalnji Log



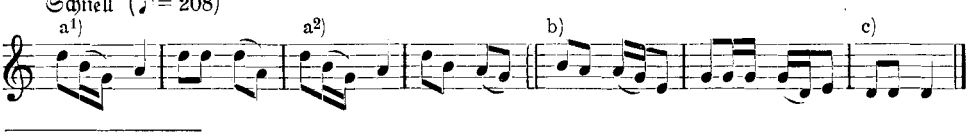
[4][1] Phon. 13a Liebeslied
Sängerin: Die Vorige



[5][2] Phon. 13e Liebeslied
Sängerin: Die Vorige



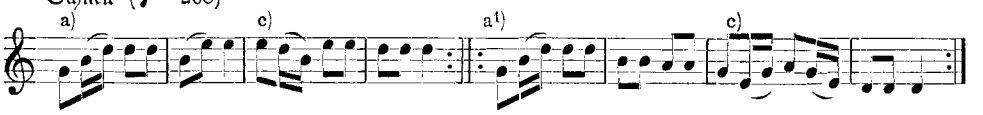
[6] Phon. 18e = Phon. 15a Familienlied
Sängerin: Die Vorige



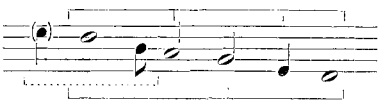
[1] Dieselbe Melodie auch bei G. Schünemann, Kasantatarische Lieder, S. 512, Nr. 11 aus Gv. Ufa.
[2] Dieselbe Melodie leicht variiert bei G. Schünemann, S. 513, Nr. 13, aus Gv. Ufa.

[7] Phon. 16a Trinklied

Sänger: Muhamed Charas — Dalnji Log



Tonleiter: Alle Melodien zeigen, mit kleinen Abweichungen, die gleichen tonalen Verhältnisse. Bezeichnend ist der Oktavenumfang, — Nr. 7 hat sogar Nonenumfang. Die Leiter ist halbtonlos fünfstufig, die Bewegung im ganzen absteigend. Der erste Melodieteil hält sich in der oberen Quinte d—g, der zweite in der unteren a—d. Haupt-, Rahmen- und Schlußton ist d (d'); Haupttöne zweiter Ordnung g und a. Diese sind für die tonale Struktur bestimmend: entweder ist g Nebentonika (2, 3, 7) — „Quartengattung" — oder a (4, 5, 6) — „Quintengattung". In 1. wechselt ihr Gewicht mit den Motiven (a b). Als Quarte von a hat e größeres Gewicht als g (z. B. 4 b, b_1); h dagegen tritt immer zurück, außer in der Quarte h—e (7)



Form: Typisch ist wieder der „rythme carré": die Strophe zerfällt in zwei Teile, der Teil in zwei Motive, das Motiv in zwei $^2/_4$-Takte; die Viertel sind fast ausnahmslos in Achtel, diese sehr häufig in Sechzehntel zerlegt. Abweichend nur Nr. 6, wo der erste Takt des letzten Motivs (c) fehlt — vielleicht ein Lapsus des Sängers —; und Nr. 1, wo vor dem zweiten Teil eine Wiederholung des ersten Motivs eingeschaltet ist. Auch wird hier der zweite Teil wiederholt, die Strophe ist also dreiteilig. (Dagegen bleibt der „rythme carré" rein erhalten, wenn beide Teile wiederholt werden, wie in Nr. 7.) Die einfachsten Lieder haben nur zwei — bei der Wiederholung variierte — Motive (a, a^1, b, b^1; Nr. 4, 5).

Der Rhythmus ist sehr regelmäßig. Die Lieder enden stets mit der rhythmischen Figur ♩♪; die Bewegung innerhalb der einzelnen Motive und Takte ist immer kurz, lebhaft und abgerissen. Betont wird stets der gute Taktteil. Einzig an einer Stelle in Nr. 5 wird die stereotype Figur ♩♫ zur Triole abgerundet. — Wechsel von ungleich langen Takten, überhaupt freie, willkürliche Variation der Motive oder des Aufbaus kommt nicht vor.

Das Tempo ist sehr lebhaft, etwa ♪ = 208, und wird sehr genau festgehalten. Kurz: Charakteristisch für die tatarische Volksmusik ist die schematische Einförmigkeit im melodischen und rhythmischen Bau der Melodien: ein und dasselbe Motiv wird in fast allen Gesängen (vgl. auch Schünemann, Kasantatarische Melodien) nur leicht variiert.

Literatur

A. Russische

1. N. W. Nikol'skji: Übersicht über die Geschichte der Volksmusik bei den Wolgavölkern, Kasan 1920.

2. W. A. Maximoff: Die Wotjaken. — Kurzer ethnographisch-historischer Grundriß. Hrsg. vom Wotjak. Verlag „Udkniga", 1925.

B. Deutsche
3. E. M. v. Hornbostel: Notizen über kirgisische Musikinstrumente und Melodien (in R. Karutz, Unter Kirgisen und Turkmenen).
4. Robert Lach: Gesänge russischer Kriegsgefangener. Philosoph.-histor. Klasse. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften, Wien 1927.
5. G. Schünemann: Kasantatarische Lieder. AfM I, 1919, S. 499.
6. H. Findeisen: Neue russische Literatur zur Natur- und Völkerkunde, Asia Major II, 1925, S. 323.

Ein irrtümlich Joh. Seb. Bach zugeschriebenes Trauergedicht

Von

Arno Werner, Bitterfeld

Die nicht liebliche Bruder-Einigkeit
In dem gedoppelten Trauer-Fall
Der weyland
Durchlauchtigsten Fürsten und Herren /
Hn. Ferdinand Christian /
und
Hn. Heinrich Ferdinands /
Gebrüderen /
Hertzogen zu Braunschweig und Lüneburg / ꝛc
Wolte an dem zu Dero Durchl. Durchl.
Leich- und Gedächtniß-Predigten angesetzten Tage
mit unterthänigsten Mitleiden vorstellen
J. S. Bach / Cantor des Hoch-Fürstl. Stiffts St. Blasii.

Der Theure David will es fein und lieblich nennen /
Wenn Brüder einig sind: Recht! was von einem Blut /
Was unter einer Brust gezeuget und geruht /
Kan ohne Traurigkeit sein Einigseyn nicht trennen.
Dennoch wird David auch zu sagen mir vergönnen /
Daß gar nicht lieblich sey, wenn itzt ein Brüder-Paar
Aus unserm Fürsten-Haus bis auf die Todten-Bahr
Will einig seyn; O nein! Ich muß mein Leid bekennen.
Gewiß / wenn Redlichkeit von alten Korn und Schrot /
Wenn Fromm und Tapffer sein verhinderte den Todt /
So lebten Beyde noch; die nun die Bruder-Liebe
So gar zum Sterben hat vereinet. Doch wie gut
Thut Ihnen das / was uns so schmerzlich wehe thut.
O! daß das andre Paar noch lang im Leben bliebe.

Es ist naheliegend, diese Widmung, die sich in einem umfangreichen Foliobande der Leichenpredigten für die beiden jungverstorbenen braunschweigischen Fürsten findet,

auf Johann Sebastian Bach zu deuten. Auch der Katalog der etwa 25000 Leichenpredigten in der Fürstlichen Bibliothek zu Stolberg, dessen erster Band soeben erschienen ist, schreibt sie dem Meister zu, ohne die Richtigkeit irgendwie in Zweifel zu ziehen. Obgleich nun Bachs Lebensgang bis ins einzelne erforscht ist, liegt doch über dem letzten Halbjahr seines Arnstädter Aufenthalts einiges Dunkel, das die Angaben des Katalogs nicht unmöglich erscheinen läßt. Als 1705/06 der junge Sebastian den ihm gewährten Urlaub von vier Wochen eigenmächtig auf das Vierfache ausdehnte, war es zu einer unerquicklichen Auseinandersetzung mit dem Konsistorium gekommen. Im November 1706 verschärften sich die Gegensätze durch Bachs Verhalten so, daß dem jungen Feuerkopf ein weiteres Verbleiben im Amte unerträglich erscheinen mußte. Tatsächlich fehlen in den in Betracht kommenden Archiven die Gehaltsquittungen für das letzte Vierteljahr 1706 und das erste des Jahres 1707, also gerade für die Zeit, in der die obige Widmung erschienen ist, ebensowenig ist die vom Konsistorium geforderte Rechtfertigungsschrift aufzufinden. Dagegen bezieht einen Teil von Bachs Gehalt sein bisher dienstloser Vetter Ernst Bach in Arnstadt. Spitta (I, 334) findet dafür diese Erklärung: Vermutlich hatte dieser (Ernst Bach) ihn während der Lübecker Reise vertreten, war ihm auch vielleicht früher in Hamburg behilflich gewesen, als Sebastian von Lüneburg aus dorthin pilgerte. Näher liegt aber doch die Vermutung, daß es eine Entlohnung für geleistete Vertretung in der Gegenwart gewesen sei. Ferner erwähnt Forkel (S. 6), daß Bach 1706 und 1707 verschiedene Organistenstellen angeboten seien, zudem war die Fürstin in Arnstadt eine Tochter aus dem braunschweigischen Hause; sie hatte nahe Beziehungen nach ihrer Heimatstadt. Aus all diesen Gründen wäre es nicht ausgeschlossen, daß der um alle Formalitäten unbekümmerte Feuerkopf um die Wende von 1706/07 auf kurze Zeit Dienste in Braunschweig angenommen habe, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, daß er in Arnstadt noch gar nicht entlassen war. Der Fall wäre in der Familie Bach nicht der einzige.

Diese Möglichkeit wird aber wiederum unwahrscheinlich dadurch, daß sich ein Johann Stephan Bach als „Succentor und Organist" am Dom St. Blasii zu Braunschweig aus den dortigen Kirchenbüchern zwischen 1670 und 1717 nachweisen läßt, den auch Walther und andere nach ihm als Stephan Bach erwähnen.

So muß die Nachricht, als sei Seb. Bach der Verfasser des Trostgedichts, fallen und der Nachweis in dem Stolberger Katalog (I, 259) als ein Irrtum angesehen werden, wenigstens so lange, als direkte Beweise für seine Richtigkeit nicht vorliegen.

Bücherschau

Adler, Guido. Der Stil in der Musik. 8°, VII u. 28 S. 2. durchges. Aufl. Leipzig 1929, Breitkopf & Härtel. 10 Rm.

Bach-Fest-Buch zum Siebzehnten Deutschen Bachfest vom 8. bis 10. Juni 1929 in Leipzig. 8°, 112 S. Leipzig 1929, Breitkopf & Härtel. 3 Rm.

Inhalt: Zu den Werken des 17. Deutschen Bachfestes. Einführung von Alfred Heuß. — Die Thomaskantoren-Ausstellung im Alten Rathaus zu Leipzig, veranstaltet vom Stadtgeschichtlichen Museum und der Stadtbibliothek. Einführung von Johannes Wolgast. — Verzeichnis der Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft.

Bavin, J. T. Pathways to Music. 8°, 128 S. London 1929, Hawkes & Son. 2/6 sh.

Becking, Gustav. Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. 8°, 216 S. Augsburg 1928, Benno Filser.

Die musikalische Rhythmik, die bislang in wissenschaftlichen und pädagogischen Schriften gelehrt wurde, ist im wesentlichen materialistische Akzenttheorie gewesen. Hugo Riemann, der letzte große Forscher, der in dieses Gebiet eindrang, war zwar selbst nicht im Materialistischen stecken geblieben; in der funktionellen Bindung der Taktakzente zur Periode, in Agogik und Dynamik empfand er psychische Unterströmungen des rhythmischen Lebens. Aber er hat seine „Lehre von den Tonvorstellungen" nicht mehr so ausbauen und zum allgemeinen Verständnis bringen können, daß sie die Nachwirkung seiner zu Beginn des Jahrhunderts geschriebenen „Rhythmik und Metrik" ergänzt und vollendet hätte. So kamen die Nutznießer wie die Widersacher dieses Buches im allgemeinen nicht über eine materialistische Akzentlehre hinaus.

Überdies wurde die Fähigkeit, funktionell zu hören, nicht nur im Tonalen, sondern auch im Rhythmischen in der neueren Zeit durch Zerfall und Mechanisierung geschwächt. Neue motorische Kräfte, die in der jüngeren Generation hervordrängten, bahnten wohl eine Wandlung des Inhalts der musikalischen Rhythmik an. Ernst Kurth ist hier vorangegangen. Doch hatten seine wertvollen Anregungen das Schicksal, von den meisten seiner Nachredner in vage Begrifflerei (von „Organik" und „fließendem Leben") verflüchtigt zu werden. So geschieht es denn heute etwa, daß Musikerzieher in dem Drange, etwas zeitgemäßes Besonderes für die Erziehung zum Rhythmus zu tun, und in der Verlegenheit, solches Besondere in ihren Musikbüchern zu finden, die jugendliche rhythmische Gymnastik zu Hilfe rufen, die doch mit der musikalischen Rhythmik nur im Elementarsten parallel gehen kann, ja erfahrungsgemäß gerade die feineren Wesenheiten des musikalischen Rhythmus vergewaltigt. — Was abseits des engeren Fachbereichs von einem Gelehrten wie Eduard Sievers und einem Praktiker wie Joseph Rutz geleistet war, das wurde von den meisten Zunftgenossen kaum beachtet.

Angesichts dieser Lage gerade auch in dem Schrifttum über musikalische Rhythmik ist der Stoßseufzer begreiflich, der sich vor einigen Jahren (1927 in den Preußischen Jahrbüchern Bd. 207, S. 230) einem „Unmusikalischen", aber nach Musik Verlangendem, Paul Fechter, entrang: „Von Dingen reden, die alle von außen her lernen können — darauf kommt es nicht an. Entscheidend ist, wie überall, das Sein ... Von diesem Sein sollte man sprechen, von den Dingen hinter dem verwirrenden Gewebe der Formen, davon, was sich an menschlicher Art und auf welche Weise es sich ... im Werke ausdrückt. Musikalische Behandlung musikalischer Dinge brauchen wir, nicht musikantische ... eine Deutung der Musik als Selbstdarstellung seelisch wesentlicher und besonderer Menschen im Hörbaren, eine Deutung, die allein über eine musikalische, d. h. innerlich unmittelbare Reaktion vom Menschen auf den Menschen gewonnen werden kann".

Ein Buch, das in solchem Sinne dem musikalischen Rhythmus zugewandt ist, war damals schon seit Jahren, seit 1921 geschrieben. Nun liegt es auch im Druck vor: Gustav Beckings „Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle". Ein Buch, das in außerordentlicher Weise die musikwissenschaftliche Erkenntnis weiterbringt. In einer Situation der Verfahrenheit und Erstarrung öffnet es endlich neue Horizonte. Es hebt, durch feinsinnige Analyse und Deutung lebenden, gelebten Klanges, bisher von der künstlerischen Empfindung wohl unbewußt mit erfaßte, allzuoft aber ahnungslos vergewaltigte wesentliche Innengebiete des musikalischen Rhythmus ins Bewußtsein empor. Es durchbricht die engen Schranken der materialistischen Akzenttheorie und dringt zu

dem spirituellen Wesen des Akzents vor. Es vermag das, weil ihm der Akzent nicht schlechtweg eine Sache, sondern etwas Lebendes ist.

Das beste Erbteil Riemannscher Schule ist in dem Buche: das Streben, nicht nur Tatsachen festzustellen, sondern sinngebende Zusammenhänge zu erkennen. Wertvolle Anregung verdankt der Verfasser den schallanalytischen Arbeiten Eduard Sievers'. Wie er aber auf seinem Wege vorgeht und was er dabei erreicht, ist sein Eigen. Daß seine Ergebnisse trotz verschiedener Wege und Ziele mit denen Sievers' und auch den wesentlichen Nutzens zusammenstimmen, bezeugt die Zuverlässigkeit der Methode und der Ergebnisse.

Becking beobachtet, vor allem mit Hilfe der Mitbewegungen, den Akzentverlauf, d. i. die Art, wie sich der Musizierende mit der im Niederschlag der Taktakzente naturnotwendig wirkenden Schwere auseinandersetzt, er sucht den Sinn dieses Verlaufs zu ergründen, er deutet ihn als Auswirkung der typischen Stellung des Musizierenden zu den Gegebenheiten der Welt überhaupt. Dabei findet er, wie Sievers und Nutz, drei Einstellungsmöglichkeiten verwirklicht: einen ersten Typus (Mozart) — die Mitbewegung setzt den Hauptschlag spitz, den Gegenschlag rund an, die Einstellung in bezug auf Welt, Wesensart und Formung des Gegebenen ist monistisch, spiritualistisch, idealistisch; einen zweiten Typus (Beethoven) — Haupt- und Gegenschlag rund, Einstellung dualistisch, materialistisch, idealistisch; einen dritten Typus (Bach) — Haupt- und Nebenschlag spitz, Einstellung dualistisch, spiritualistisch, naturalistisch.

In den Verschiedenheiten des Zusammenwirkens von Bewegung und Nachdruck im Schlage erkennt Becking Eigenheiten der nationalen Haltung, die er als Auswirkung der typischen Lebensanschauungen der Völker deutet. Im deutschen Niederschlag liegt der Nachdruck oben, im französischen und italienischen unten; die Bewegung erscheint im Deutschen als ein Herausziehen aus dem Nachdruck als Sammelpunkt, im Französischen als ein Hineinschlagen in ihn als Zielpunkt, im Italienischen als ein Durchschwingen durch ihn als Mittelpunkt. Der Deutsche legt den Hauptwert auf Energiesammlung, der Franzose auf Zielerreichung, der Italiener auf Lebendigkeit überhaupt.

Schließlich untersucht Becking die Perioden der deutschen Musikgeschichte von Schütz bis Wagner auf die Ausprägung historischer Typen des Akzentverlaufs in der Musik der führenden Meister. Die deutsche vorklassische Musik wird von einem breiten, überindividuellen *Kraftstrom* getragen — von der Allgegenwart der göttlichen Kraft. Während aber die Generation von 1580 (Schütz) diesen Strom (wenigstens im Vergleich mit den späteren) gleichmäßig fortlaufend in sich walten läßt — dazu gehört eine ungebrochene, massige, aus der Schulter geschlagene Akzentfigur —, formt ihn die Generation von 1680 (Händel, Bach) innerlich freier — die Akzentfigur wird geschmeidiger, differenzierter aus dem Arm geschlagen. Die Aufklärungsgenerationen leben im Grunde noch von der Bewegung dieses Stromes, aber sie legen keinen Wert mehr darauf, aus der Fülle zu schöpfen, die Bewegung läuft leer, die Aufmerksamkeit wendet sich der äußeren Erscheinungsform zu. Die Rokokogeneration von 1690 (Hasse) schlägt mit der Hand, klein und zierlich, fast geziert, virtuos gewunden, die rationalistische Generation von 1714 (K. Ph. E. Bach, Gluck) klar, schlicht, bewußt, der Sturm und Drang (Stamitz) explosiv, „unverantwortlich". Seit den Klassikern ist der *Einzelschlag* hauptsächlichste Kraftquelle — das Bekenntnis der selbstverantwortlichen Persönlichkeit. Richtung, Dynamik und Tiefe des Niederschlags werden wichtige Kriterien. Der Akzent der speziellen Klassik — Haydns, Mozarts, Beethovens — wird beherrscht, verantwortungsfreudig senkrecht abwärts geführt, von Haydn mit herzhaftem Zugriff, von Mozart mit sorgfältiger, feiner Tönung, von Beethoven mit tiefhinabdringendem Nachdruck. Der Akzent der Romantiker schwingt, dem Druck ausweichend, schräg, fast wagrecht seitwärts aus — irrationalen Fernen zu. (Für die Schwierigkeit der sprachlichen Kennzeichnung solcher Bewegungen ein Beispiel: die Beckingsche Prägung „*Forschen* in der irrationalen Welt" könnte wohl zu scharf, zu bewußt zielstrebig erscheinen. Setzt man dafür etwa „Suchen" oder „Sichhingeben", so käme wieder die (ziellose) Eindringlichkeit der Bewegung nicht recht zum Ausdruck.) Die erste Generation der Romantiker (E. T. A. Hoffmann) wirkt noch im Nebeneinander von Alltag und dem fernen Wunderland, die zweite (Weber, Schubert) in einer einheitlichen, weiten Phantasiewelt, die dritte in einem notgedrungen eingeschränkten Reich der Schönheit (Mendelssohn) und der Seele (Schumann). Wagner hat an dieser Romantik nur dadurch teil, daß er ihre Ausdrucksmittel als Requisiten verwendet; seine Persönlichkeit greift wieder durch, lebt sich aus in

leidenschaftlich-flackrigem Druck der Niederschläge, viel mehr eine Gipfelung der Sturm- und Drangbewegung denn, wie meist geglaubt wird, Vollendung der Romantik.

Bereich und Ergebnisse der Forschungen Beckings sind hiermit nur in groben Umrissen angedeutet. Von der Fülle der tiefdringenden Beobachtungen und Deutungen, die das Buch enthält, kann diese Übersicht nur einen schwachen Begriff geben. Mag es, wie der Verfasser selbst sagt, auch „nur ein kleines Erkenntnisgebiet in einem unabsehbaren Umkreise" sein, das er bestellt hat, so erscheint dieses „kleine" Gebiet, von dem Felde aus gesehen, das der Musiker von heute zu beackern pflegt, doch schon für sich allein als eine neue musikalische Welt. Daß hiermit überhaupt mit der Erschließung jenes „unabsehbaren Umkreises" in der Musikwissenschaft begonnen wurde, macht dieses Buch in besonderem Grade zu einem Bahnbrecher. Sind erst die angrenzenden Gebiete des von Becking erschlossenen Teiles erhellt, so wird auch auf manche der Beckingschen Ergebnisse noch neues Licht fallen. Aber sie werden dadurch in sich selbst kaum erschüttert werden.

Das Studium des Buches, das nicht nur die Wissenschafter angeht, sondern ganz besonders auch die Praktiker, setzt allerdings eine nicht jedem gegebene, aber bei den meisten zu entwickelnde Fähigkeit voraus, den inneren motorischen musikalischen Sinn aufzuschließen. Das wird manchen, zumal den Opfern einer das innere rhythmische Empfinden sterilisierenden Musiklehre, einige Mühe verursachen. Aber die Mühe wird sich lohnen. Wären die Erkenntnisse Beckings allen, die an der Musikpflege teilhaben, bis hinauf zu den Musikgenerälen, erst in Fleisch und Blut übergegangen, so wären wir dem Musikparadies ein gutes Stück näher gekommen! Rudolf Steglich.

Bekker, Paul. La musique; premières transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Traduit de l'allemand par Madeleine Cohn, préface de M. Lucien Chevaillier. 8°. Paris 1929, Payot.

Boettcher, Hans. Beethoven als Liederkomponist. XII u. 180 S. mit 13 Tabellen. Augsburg 1928, Filser.

Die lohnende und mannigfach lehrreiche Aufgabe, Beethovens Lieder stilkritisch zu analysieren und musikgeschichtlich in die Entwicklung des deutschen Liedes einzugliedern, harrte bis heute ihres Bearbeiters: nun hat ein Schüler Aberts sie mit Fleiß, Umsicht, Scharfsinn und reichem Wissen in einem gründlichen und doch gut lesbaren Buche gelöst und die reiche Ernte eingebracht, die hier bereit stand. Nach einem einleitenden Überblick über die Stellung der Lieder Beethovens in der praktischen Musikpflege, die bisherige Literatur über das Thema und die theoretischen Standpunkte, die in dieser sich zeigen, folgt zunächst eine Behandlung des musikalischen Problems Beethoven überhaupt in bezug auf seine Form und die Schaffensperioden, die zu dem tiefsten Punkte für das Verständnis seines Liedschaffens leitet. Dann folgt die Einzelanalyse nach den drei wichtigsten Gesichtspunkten der Texte, der Formen und der Tonarten; ein Kapitel über die Stellung Beethovens in der Geschichte des Liedes mit vielen neuen Ausblicken und Funden, besonders was die Beziehungen des Komponisten zu Neefe, Salieri, Gluck, Händel, Cherubini und der sonstigen französischen Oper betrifft, schließt die Untersuchungen ab. Die angehängten Tabellen geben eine genaue chronologische Übersicht aller Lieder und Liedentwürfe Beethovens nach ihren äußeren Kennzeichen (Dichter, Tonart, Taktart, Tempo), sowie nach ihrer Überlieferung und eventuellen Veröffentlichung. Dem allgemeinen Kapitel über Beethovens Gesamtschaffen könnte man vielleicht den Vorwurf machen, daß es einen zu spekulativen Weg geht, um individuelle Kunstwerke eines so kleinen Genres zu zergliedern und zu erklären: ich wenigstens empfinde etwas wie eine Kluft zwischen den Begriffen und den Beispielen und glaube, daß Beethovens Lieder doch noch öfter, als der Verfasser selber es zugibt, aus der Peripherie als aus dem Zentrum seiner künstlerischen Arbeit geboren sind, mit andern Worten: leichte Gelegenheits- oder Erholungsschöpfungen darstellen. Für die hervorragendsten unter ihnen bleibt darum das Grundresultat des Verfassers nicht weniger wahr, daß nicht die eigentlich lyrischen, sondern die normativ ethischen Texte, ganz abgesehen von ihrem künstlerischen Wert, die Hauptanziehungskraft für den Meister gehabt haben. Auf sein Verhältnis zu Goethe fallen sehr wichtige Lichter (S. 43, 79, 112). — Ich darf bedauern, daß der Verfasser mein zwar auf einen weiteren Kreis berechnetes, aber schon seiner Anmerkungen wegen durchaus wissenschaftlich ernst zu nehmendes Quellenwerk über Beethoven nicht benutzt hat: es hätte ihm Gelegenheit gegeben, eine Reihe kleiner Mängel seiner Arbeit zu beseitigen. Das S. 36 aus dem Fischhoffschen Manuskript zitierte Wort des Plutarch ent-

behrt des sinnesnotwendigen Schlusses (bei mir 2, 258); das Verzeichnis der von Beethoven hinterlassenen Bücher darf heute nicht mehr wie S. 42 nach Nohl zitiert werden, nachdem ich es nach dem Original veröffentlicht und sorgsam erläutert habe (2, 379); die S. 48 erwähnten, durch Striche bezeichneten Stellen seiner Handexemplare von Homer, Shakespeare und Goethe habe ich im vollen Wortlaut zusammengestellt (2, 267); zu den in die Liedertexte so häufig eingeschobenen spontanen „ja" würde das „nego" aus seinem „Westöstlichen Divan" (2, 378) ein hübsches Gegenstück gebildet haben. — Das S. 146 als ungedruckt bezeichnete Variationenwerk für zwei Oboen und englisches Horn hat Fritz Stein 1914 in der Edition Breitkopf (Nr. 3967) veröffentlicht. Albert Leitzmann.

A. P. Borodins Briefe. Vollständige, kritisch mit dem Original verglichene Sammlung. Mit Vorwort u. Anmerkungen v. S. A. Dianin. Lfg. I (1857—1871). 8°, 420 S. m. Portr. [russ.] Moskau 1927–28, Musiksektion des Staatsverlags. 3.50 Rbl.

Mit früheren Sammlungen verglichen, ist dieser I. Band der neuen Sammlung der Briefe Borodins bedeutend erweitert, dank der Veröffentlichung einer Anzahl bisher nicht herausgegebener Briefe, die vorwiegend dem Archiv der dem verstorbenen Komponisten nahestehenden Familie Dianin entnommen sind. Semjon Ginsburg.

Boschot, Adolphe. Le mystère musical. La musique, langage de l'âme. 8°. Paris 1929, Plon. 12 Fr.

Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music. Compiled and edited by Walter Willson Cobbett. With a Preface by W. H. Hadow. Vol. I. A—H. 8°, XII, 586 S. London 1929, Oxford University Press. 5 £ 5 sh.

Droop, Fritz. Mannheim als Hochburg des Bayreuther Gedankens. 8°, 52 S. Mannheim 1929, Verlag d. Mannheimer Tageblatts (Gengenbach & Hahn). 1 Rm.

Druskin, M. Neue Klaviermusik. Mit systematischer Übersicht der zeitgenössischen Klavierliteratur. Vorwort v. Igor Glebow. 8°, 112 S. [russ.] Leningrad 1928, Verlag „Triton". 1.60 Rbl.

Das Buch eines begabten jungen Leningrader Pianisten und Musikforschers, das die Probleme des modernen Klavierstils in seinem Verhältnis zu Liszts Pianismus und die Rolle des Klaviers in der Entwicklung des modernen Musikbewußtseins hervorhebt und die Grundelemente der modernen Klaviertechnik zu charakterisieren versucht. Semjon Ginsburg.

Eisenberg, J. Natural Technics in Piano Playing from Student to Artist. (The Artistic Pianist.) 8°. London 1929, Reeves. 7/6 sh.

Fauré-Fremiet, Philippe. Gabriel Fauré. (Maîtres de la musique ancienne et moderne, 3.) 8°, 100 S. u. 60 S. Abb. Paris 1929, Rieder. 22 Fr.

Fellerer, Karl Gustav. Die musikalischen Schätze der Santinischen Sammlung. Führer durch d. Ausstellung d. Universitäts-Bibliothek Münster. 8°, 32 S. Münster i. W. 1929, Universitäts-Bibliothek. —.30 Rm.

Findeisen, Nic. Schilderungen aus der Geschichte der Musik in Rußland von der ältesten Zeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Lfg. I—VII. 8°. [russ.] Moskau u. Leningrad 1928/29, Musiksektion des Staatsverlags. je 1.75 Rbl.

Die letzte Arbeit des unlängst verstorbenen russischen Musikschriftstellers, die, wenn sie auch nicht in allem der modernen musikwissenschaftlichen Methodologie entspricht, so doch eine umfangreiche Sammlung von Materialien über die Geschichte der Musik in Rußland bietet, welche in Zukunft von keinem Forscher übersehen werden darf. Die „Schilderungen" sind mit einer Fülle interessanter Illustrationen, Notenbeispielen und Porträts versehen.

Semjon Ginsburg.

Garbusow, N. Die Theorie der Tonleitern und Klänge auf mehrfacher Grundlage. (Arbeiten des Staatsinstituts f. Musikwissenschaft.) 8°, 192 S. m. Notenbeisp. [russ.] Moskau 1928, Musiksektion des Staatsverlags. 4 Rbl.

Studie, die die Hypothese des Autors (Direktor des Staatsinstitus für Musikwissenschaft und Professor am Staatskonservatorium in Moskau) beweisen und entwickeln soll, nämlich, daß

alle in der Musik angewandten Tonleitern, mit Ausnahme der einfachsten Tonleiter der Volkslieder, nicht nur auf irgendeiner Naturtonreihe begründet sind, sondern durch die Vereinigung mehrerer Naturtonreihen gebildet werden, die untereinander akustisch verwandt sind.

Semjon Ginsburg.

Gastoué, Amédée. La vie musicale de l'église. 8°, 55 S. Paris 1929, Bloud & Gay. 4.75 Fr.

Glebow, Igor. Zur Wiederherstellung von Mussorgskijs „Boris Godunow". Sammlung von Aufsätzen. 8°, 72 S. [russ.] Moskau 1928, Musiksektion des Staatsverlags. —.80 Rbl.

Gewöhnlich wird angenommen, daß Mussorgskij, obgleich ein genialer Komponist, doch die Technik der Komposition durchaus nicht beherrschte. Damit wird die Notwendigkeit der redaktionellen Arbeit erklärt, die N. A. Rimskij-Korsakow seinerzeit an den Arbeiten seines angeblich „analphabeten" Freundes vornahm. Das Buch J. Glebows, eines ausgezeichneten Mussorgskij-Kenners, beweist überzeugend das Gegenteil und begründet in einer Reihe tiefdurchdachter Artikel die Eigenart des Künstlers Mussorgskij, der weder von seinen Zeitgenossen, noch von der folgenden Generation erschöpfend verstanden worden ist. Semjon Ginsburg.

Graupner, Friedrich. Das Werk des Thomaskantors Johann Schelle 1648—1701. 8°, VI, 11 u. 54 S. m. eingedr. Taf. Wolfenbüttel 1929, G. Kallmeyer. 4 Rm.

Hoffmann, Hans. Die norddeutsche Triosonate des Kreises um Johann Gottlieb Graun und Carl Philipp Emanuel Bach. 8°, 188 S. Kieler Dissertation 1924. Kiel 1927, Auslieferung der Vervielfältigung bei Walter G. Mühlau.

Stilkritische Arbeiten über musikalische Formgattungen erfordern notwendigerweise genetische Untersuchungsmethode, um zu Ergebnissen von Wert zu gelangen, fundiert allerdings durch umfassendste Literatur- und Materialkenntnis. Beides läßt Hoffmanns einleitender „Abriß der Geschichte dieser besonderen Instrumentalform" (der Triosonate) vermissen. Die benützte Literatur ist auf das Bekannteste beschränkt, eigene Beobachtung erweist sich im Detail nicht immer als absolut zuverlässig. So wird von Albinonis Triosonaten op. 1 S. 20 behauptet: „alle Sätze stehen in derselben Tonart", während Tonartwechsel im dritten Satz, den Hoffmann bei Händel (!) als ein „Novum" feststellt, der Albinonischen Kirchensonate durchaus eigen ist (in den vom Verf. zitierten op. 1 Sonate 1—3, 5, 7—9). Der Vergleich mit dem leicht zugänglichen op. VIII desselben Meisters hätte dann interessante Aufschlüsse zum Kapitel „Verlebendigung des Gravethemas", das bei Vivaldi (S. 21) gestreift wird, ergeben. Ferner scheint mir die Verwendung des in der vorcorellischen Kirchensonate absolut heimischen Giguenrhythmus kein stichhaltiges Argument für eine direkte Anlehnung Abacos (S. 21/22) oder Händels (S. 25) an Corelli, wenngleich andrerseits eine Beeinflussung der genannten Meister durch die Bologneser Schule nicht von der Hand zu weisen ist. (Vgl. die Arbeiten von Sandberger und Vatielli). Keineswegs aber darf Zweisätzigkeit als Beweis für Joh. Christ. Bachs „schwaches Formempfinden" (S. 61) vindiziert werden. In unserem Falle (Coll. Music. Nr. 19) handelt es sich vielmehr um ein Stilmerkmal des galanten Trios italienischer Provenienz, im Speziellen wohl von der Klaviermusik beeinflußt. Wenn endlich Wilh. Friedem. Bachs Trioschaffen S. 63f. auf Grund der „einzigen Triosonate, die uns ... vorgelegen hat" (Neudruck Wunderhorn-Verlag) behandelt und zum Biographischen ein bekanntes Zitat aus Marpurg (vgl. Mennicke S. 208 u. 449) angeführt wird, so ignoriert Verfasser in gleicher Weise Falcks Arbeit wie den Riemannschen Neudruck des Bdur-Trios (Coll. music. 45)! — Wertvoller ist der zweite Teil des Buches über die Berliner Triosonate, deren Wesensseiten an den Werken der Brüder Graun, Phil. Em. Bachs, Schaffraths, Janitschs und Quantzs klar beleuchtet werden. Durchaus brauchbar die Formanalysen; den Untersuchungen über Melodik wäre die Bekanntschaft mit W. Fischers Forschungsergebnissen zu empfehlen, die Betrachtungen über Thementypen (S. 124f.) bleiben freilich an der Oberfläche haften. Hier hätte sich vor allem eine Gelegenheit ergeben, die Berliner Triosonate zur zeitgenössischen Kammermusik auf breiterer Basis in Relation zu bringen und das gewonnene Profil schärfer zu umreißen. Als Ganzes birgt dieser Abschnitt immerhin dankenswerte Feststellungen — eine Auseinandersetzung im Detail mit diesen, sowie mit der „Schematischen Übersicht über die Epoche Corelli-Beethoven (Altklassik–Klassik")" (S. 181/2) muß ich mir für später vorbehalten — die durch ein Kapitel mit neuen Beiträgen zur Aufführungs-

praxis und Musikanschauung der Zeit hübsch ergänzt werden. — Zu berichtigen: S. 84, Anm. Das Zitat ist irrtümlich von der vorigen Seite übernommen. Es handelt sich bei der besprochenen Sonate um Nr. 1 aus Am.-Bibl. 218 = B. B. Mus. Ms. 8284/46. Erich Schenk.

Jöde, Fritz. Frau Musika. Ein Singbuch fürs Haus. 4°, 522 S. Berlin 1929, Deutsche Buch-Gemeinschaft.

Jurgenson, B. P. Abriß der Geschichte des Notendrucks. Mit Beilage eines Verzeichnisses der Notenausgaben des 15.–16. Jahrhunderts u. kurzen Angaben über die berühmtesten Drucker, Stecher und Verleger des 16.—18. Jahrhunderts. 8°, 161 S. m. Illustr. [russ.] Moskau 1928, Musiksektion des Staatsverlags. 2.75 Rbl.

Der Versuch einer Charakteristik der Entwicklung des Prozesses des Musikaliendrucks in Verbindung mit der Geschichte der Arbeitbedingungen der Notendruckarbeiter und ihrer professionellen Organisation. Eine nützliche Arbeit, da bisher diese Frage in der wissenschaftlichen Literatur kaum berücksichtigt ist. Semjon Ginsburg.

Kestenberg, Leo, und Georg Buchrow. Der Privatunterricht in der Musik. Amtl. Bestimmungen. (Weidmannsche Taschenausg. v. Verfüg. d. Preuß. Unterrichtsverwaltung, Heft 24.) 4. erw. Aufl. kl. 8°, 135 S. Berlin 1929, Weidmann. 2.70 Rm.

Kunst des Nordens. Bd. II. 8°, 250 u. XXV S. m. Illustr. u. Noten [russ.] Leningrad 1928, Verlag „Academia". 4 Rbl.

Zu den wissenschaftlichen Aufgaben, die dem Leningrader Staatsinstitut für Kunstgeschichte zugeteilt sind, gehört auch die systematische Erforschung der Bauernkunst Nordrußlands. Das vorliegende Sammelwerk enthält das Resultat der zweiten Expedition des Instituts an den Fluß Pinega (Gouv. Archangelsk) im Sommer 1927. Der Musik sind zwei Arbeiten junger Leningrader Musikethnographen E. Hippius und Z. Ewald, Mitglieder der Expedition, gewidmet, die die von ihnen mit Hilfe des Phonographen aufgenommenen Lieder behandeln.

Semjon Ginsburg.

Langford, Samuel. Musical Criticisms. Edited by Neville Cardus. 8°, 154 S. London 1929, Oxford Univ. Press. 8/6 sh.

Lassègue, Frank. Ciselures. 8°, 136 S. Albert [1929], R. Grossel.

[Enthält eine Studie „La musique en Haïti".]

Loebenstein, Frieda. Der erste Klavierunterricht. Ein Lehrg. z. Erschließung d. Musikalischen im Anfangsklavierunterricht. Berlin-Lichterfelde 1927, Vieweg G. m. b. H.

Die Verfasserin hat sich die hohe Aufgabe gestellt, den Klavierunterricht vom ersten Anfang an zu rationalisieren, dem Anfänger nach modernen pädagogischen Grundsätzen wirkliches Verständnis des Gehörten und Gespielten beizubringen. Vor allen Dingen soll kein Ton gespielt werden, der nicht zuerst gehörsmäßig erfaßt ist. Zunächst wird durch eine Reihe von Sing- und Hörübungen das Steigen und Fallen der Melodien gezeigt und durch Armbewegungen illustriert. Die Ausbildung des Gehörs erfolgt durch die Tonika-Do-Methode, die ihre großen Vorzüge schon längst im Gesangunterricht erwiesen hat. In der melodischen Führung wird die Tonika (hier „Grundton" genannt) zunächst als Schlußton der Lieder erlebt, dem die andern Töne als „Bewegungstöne" gegenübertreten. Jeder Grundton heißt Do. Ebenso sind die Namen der andern Melodietöne den Solmisationssilben entnommen, jedoch einige zweckmäßig abgeändert; so heißt die Quint statt Sol: So, die Septime statt Si: Ti. Es wird dadurch erreicht, daß alle Funktionsnamen der Töne mit verschiedenen Konsonanten beginnen und mit Vokalen enden. Sehr bedeutungsvoll werden für alle Töne bestimmte charakteristische Handzeichen verwendet, so für die Tonika die geballte Faust, für die Terz die ausgestreckte Hand mit der Handfläche nach unten usw. Alle Melodien und ebenso einfache harmonische Gebilde werden transponiert, von jedem beliebigen Grundton aus gebildet. Für die Entwicklung des Rhythmus wird das Zählen verworfen und eine eigene Taktsprache eingeführt, die dazu verhelfen soll, daß die längere Dauer eines Tones klanglich, nicht verstandesmäßig, rechnerisch aufgefaßt wird. Ich glaube nicht, daß Genauigkeit des Rhythmus anders als verstandesmäßig erfaßt werden kann. Immerhin mag jene Taktsprache für die ersten Anfänge der Erziehung zum Rhythmus ausreichen. Das Zählen aber scheint mir, in der richtigen Weise ausgeführt, unentbehrlich, wenn rhythmische Ungenauigkeiten vermieden wer-

den sollen. Die Taktsprache wird im Lehrgang der Tonika-Do-Methode durch schriftliche Fixierung (Raumschrift) und durch Taktierbewegungen unterstützt, die Lehrer wie Schüler gleichzeitig symmetrisch mit beiden Händen ausführen. Rhythmische Sing- und Hörübungen wechseln mit rhythmischem Diktat ab. Auch den Pausen sind Klangsymbole zugewiesen (es wird „Sa" geflüstert). Als Schriftzeichen für sie wird o verwendet. All dies, sowie die Elemente der Formenlehre erlernt der Schüler vor dem eigentlichen Klavierunterricht. Es gilt als Grundsatz, daß ein Klavierstück erst dann auf dem Klavier wiedergegeben werden darf, wenn alle in ihm enthaltenen musikalischen Gesetzlichkeiten dem Schüler vollkommen zu eigen geworden sind. An zahlreichen Beispielen, die größtenteils einem zugehörigen Übungsbuch (Ausgabe B, Notenheft für Schüler) entnommen sind, wird ausführlich gezeigt, wie Lehrer und Schüler sich mit den zu lösenden Aufgaben zu beschäftigen haben.

In einem dem Werke vorangestellten Vorwort begrüßt es Leonid Kreutzer „als wertvolles Fundament für die glückliche Entwicklung einer neuen Generation musikgetränkter Menschen". Ob es sich als solches Fundament bewähren wird, bleibt abzuwarten. Jedenfalls ist schon die Absicht, die musikalische Erziehung auf eine wissenschaftliche Grundlage zu stellen, als sehr verdienstlich anzuerkennen. Felix Rosenthal.

Mahling, Friedrich. Musikkritik. Eine Studie. gr. 8°, VII, 52 S. Münster 1929, Helios-Verlag. 2.75 Rm.

Mies, Paul. Beethoven's Sketches. An Analysis of his Style based on a Study of his Sketch-books. Trans. by Doris L. Mackinnon. 8°, 198 S. London 1929, Oxford Univ. Press. 8/6 sh.

Mühlnickel-Hermann, L. S. Die Brücke zur Kunst im Klavierspiel. Berlin-Lichterfelde 1928, Vieweg G. m. b. H.

„Es gilt eine Brücke zu bauen über den Graben, der zwischen Können und Nichtkönnen liegt". Dieser recht hübsch formulierte Satz ist in dem „Leitmotiv dieses Buches" überschriebenen Vorwort enthalten. Der Autor hat es recht gut verstanden, die Forderung zu erfüllen, die darin enthalten ist. Außer zahlreichen Ratschlägen für das Üben im allgemeinen, für das Spielen vom Blatt, für das Auswendiglernen sind in dem Buche Anweisungen für das Erlernen der Gewichtstechnik und sehr ausführliche Anweisungen für Gymnastik der Finger, der Hände und der Arme enthalten; den Kern des Ganzen bildet aber die Darstellung einer besonderen Übungsweise, der der Autor den nicht ganz einwandfreien Namen des „Duolenschlags" gibt. Diese längst bekannte Übungsweise, die darin besteht, daß zwei Anschläge schnell nacheinander ausgeführt werden, von denen entweder der erste oder der zweite an Stärke überwiegt, ist in der Tat ein vorzügliches Mittel, Passagenschwierigkeiten zu überwinden, indem die Tonfolgen in Doppelelemente zerlegt werden, die für sich leicht in schnellem Zeitmaß zustande gebracht werden können. Von Duolen kann dabei nicht immer die Rede sein; es wäre daher besser, den älteren Ausdruck „Zweischlag" beizubehalten oder von „Vorschlag" und „Nachschlag" zu sprechen. An vielen Beispielen zeigt der Autor, wie diese Methode anzuwenden ist. Bemerkenswert sind noch zwei Abschnitte, von denen der eine stummes Üben auf der Klaviatur, d. i. Anschlagsbewegungen ohne Abwärtsdrücken der Tasten, nur mit Tastengeräusch, als gutes Mittel empfiehlt, das Fingerspiel, besonders das Stakkatospiel, und richtige Armführung zu erlernen. In einem Schlußwort über das Üben wird empfohlen, Schwierigkeiten durch intensive Vorstellung der Ausführung gedanklich vorzuüben; die durch solche Übung beförderte Geschwindigkeit des technischen Denkens kommt gewiß der Geschwindigkeit der Ausführung zustatten. Auch sonst enthält das Werk eine Fülle anregender Gedanken und Ratschläge. Felix Rosenthal.

Musikwissenschaft. Jahrbuch d. Musikabteilung d. Staatsinstituts f. Kunstgeschichte. Bd. IV. 8°, 168 S. m. Illustr., Diagr. u. Notenbeisp. [russ.] Leningrad 1928, Verlag „Academia". 3 Rbl.

Sammelband, enthaltend die Arbeiten der Mitglieder und Mitarbeiter des ältesten russischen musikwissenschaftlichen Instituts. Er umschließt folgende Aufsätze: B. Assafiew, Über die Musik in den Kreisen der russischen Intelligenz der 20er—40er Jahre des vorigen Jahrhunderts. — J. Braudo, Über die logischen Grundlagen des Schaffens von J. S. Bach. — R. Gruber, Über die Möglichkeit und die Begrenzung der Anwendung ökonomischer Kategorien in der Musik-

wissenschaft. — J. Belij, Über das Problem des „Objektiven" in der Entwicklung des Prozesses der musikalischen Formenbildung. — G. Rimsky-Korsakow, Über die akustischen Grundlagen der Lehre B. Jaworskys, des hervorragenden russischen Theoretikers. — L. Nemirowsky, Über die Einheiten in der Messung von Tongrößen. — S. Ginsburg, Über die Aufgaben des vergleichenden Studiums von Musikinstrumenten der Indianer Südamerikas. — W. Fechner, Über die Technik der Streichinstrumente in der modernen Musik. — R. Gruber, Über die vom Institut geleistete Erforschung des Musiklebens in Leningrad, mit Beilage einer Reihe von Diagrammen über die letzten 10 Jahre. Semjon Ginsburg.

Newmarch, Rosa. The Concert-Goer's Library of Descriptive Notes. Vol. II. 8°, VIII, 106 S. London 1929, Oxford Univ. Press. 3/6 sh.

Pestalozzi, August. Bewegungsphysiologische Voraussetzungen zur technischen Beherrschung der Musikinstrumente und des Gesanges und der Weg, sie zu erreichen. Mit bes. Berücksichtigung der Klaviertechnik. Berlin, Trowitzsch & Sohn.

Ein einfacher Grundgedanke von zweifelloser Richtigkeit liegt der Abhandlung von P. zugrunde. Es ist dies die von berufenen Vertretern der verschiedenen technisch-künstlerischen Lehrtätigkeiten oft erhobene Forderung, alle überflüssigen Muskelerregungen auszuschalten und überall Beschränkung auf die zweckmäßigsten zu erstreben. Dieser Gedanke gehört zu den physiologischen Selbstverständlichkeiten. Neu ist nur die überragende Stellung, die ihm hier für den Unterricht in der Technik des Gesanges wie der Musikinstrumente, besonders des Klaviers, zugeschrieben wird. Die Vielheit der Erscheinungen und Zusammenhänge auf eine einfache Formel zu bringen, ist gewiß für die Theorie sehr förderlich; in der Praxis kommt natürlich alles darauf an, wie es gemacht wird. Es ist dem Autor kein Vorwurf duraus zu machen, daß er sich auf das verwickelte Gebiet der oft so bedeutungsvollen psychischen Hemmungen nicht eingelassen, sondern ausschließlich durch Klarlegung der physiologischen Zusammenhänge pädagogische Erfolge erzielen will. Das Entscheidende sind ja überall die Erfolge. In vielen Fällen dürfte Pestalozzis Methode, schädliche Mitbewegungen durch Druck auf die betreffenden Muskeln zum Schwinden zu bringen, ein willkommenes Hilfsmittel darstellen, während in andern Fällen, wie er selbst sagt, die einfache Willensanstrengung genügt, größtmögliche Entspannung der Muskeln herbeizuführen. Jedenfalls verdient die vorliegende kleine Schrift schon wegen ihrer leicht verständlichen Darlegung der physiologischen Verhältnisse des Bewegungsapparats bestens empfohlen zu werden. Felix Rosenthal.

Riemann, Hugo. Handbuch der Harmonielehre. 10. Aufl. gr. 8°, XIX u. 234 S. Leipzig 1929, Breitkopf & Härtel. 5 Rm.

Rimsky-Korsakow, N. A. Chronik meines musikalischen Lebens. 3. verb. u. erg. Aufl., red. v. A. Rimsky-Korsakow. 8°, 480 S. m. Illustr. u. Port. [russ.]. Moskau 1928 [auf dem Titelblatt fälschlich 1926], Musiksektion des Staatsverlags. 4.50 Rbl.

In der dritten russischen Auflage der „Chronik" sind viele früher ausgelassene Bruchstücke wieder eingefügt, ein Vorwort und die Anmerkungen des Redakteurs (des Sohnes des Komponisten) hinzugefügt und Register beigelegt, die die Benutzung des Buches als Nachschlagewerk für russische Musikgeschichte erleichtern; beigefügt ist ein vom Herausgeber verfaßter Chronograph des Lebens von N. A. Rimsky-Korsakow in seinen in der „Chronik" nicht beschriebenen letzten anderthalb Jahren. Semjon Ginsburg.

Ritte, Theodor. Mein Fingersportsystem auf autosuggestiv-gymnastischer Grundlage nach Klavierhandschulungs-Methode „Energetos-Ritte". Große akadem. Neuausgabe. Hugstetten i. Br., System-Verlag Theodor Ritte.

Dem aus erschöpfender Kenntnis der Anatomie und Physiologie der Hand und der Finger hervorgegangenen wohldurchdachten System Rittes, das der höchsten technischen Ausbildung der Hand für das Klavierspiel dienen soll, ist vor allen Dingen Bestimmtheit, Genauigkeit und Anschaulichkeit der Vorschriften nachzurühmen. Durch die Übungen, die keines Instruments bedürfen, die daher unter Umständen, die das Üben am Klavier unmöglich machen, einen vollwertigen Ersatz dafür bieten, sollen schwächliche oder schwerfällige Hände Geschicklichkeit erlangen, es sollen aber durch sie auch besondere technische Schwierigkeiten überwunden und die einmal erreichte Virtuosität dauernd erhalten werden. Als wesentliches Mittel zur Erreichung dieses Zieles wird vom

Autor mit Recht kräftige Autosuggestion gefordert, die sich zu einer „Tyrannei des Willens" steigern soll, der „ein leiser Zug rücksichtsloser Selbstpeinigung" eigen zu sein hat. Er fügt freilich hinzu: „rücksichtslos, aber mit Schonung". Es kann nicht bezweifelt werden, daß die Muskeln des Arms, der Hand und der Finger nur durch energische Betätigung ihre volle Ausbildung erlangen können. Dazu dient ihre Inanspruchnahme bis zu voller Starre, durch die indirekt erst vollkommene Lockerung erreicht werden soll, Es ist dies ein Grundsatz, der für die Praxis große Wichtigkeit besitzt. Nur wer seine Muskeln energisch betätigt hat, wird auch imstande sein, sie zur richtigen Zeit zu lockern. Den Methoden, die mit Ausschaltung von Muskelkraft und ausschließlicher Verwendung der Schwerkraft zur Beherrschung der Klaviertechnik führen wollen, ist das System Ritte entschieden überlegen. Es fehlt diesem System nicht an Übungen für die Arm- und Schultergürtelmuskeln, doch legt Ritte auf die Ausbildung der Hand- und Fingermuskeln den größten Wert. Ob er darin im Rechte ist, muß dahingestellt bleiben. Die überwiegende Mehrheit der modernen Pianisten und Klavierpädagogen weist der Armtechnik mit ihrer Verwendung bedeutend größerer Kraftquellen als den Muskeln der Finger innewohnen, hervorragende Bedeutung für die Technik des Klavierspiels zu. Auf richtige Formung und Ausbildung der Hand und der Finger kann gleichwohl kaum irgendeine Methode verzichten. Wer Zeit und Energie aufbringt, die Rittеschen Übungen genau nach der Vorschrift auszuführen, der kann, welcher pianistischen Schule er auch angehört, mit Sicherheit eine Steigerung seines technischen Könnens erwarten.

Felix Rosenthal.

Schenk, Erich. Giuseppe Antonio Paganelli. Sein Leben und seine Werke, nebst Beiträgen zur Musikgeschichte Bayreuths. Dissertation München 1925, Salzburg 1928, Druck der Waldheim-Eberle A.-G., Wien VII.

Der Paduaner Paganelli ist einer jener Kleinmeister, „typischer Vertreter jener großen Gilde der Schloßkomponisten im 18. Jahrhundert, deren Schaffen man nie unter dem einseitigen Blickpunkt absoluter Kunst gerecht beurteilen wird. Die vielseitigen und nie ruhenden Forderungen des Tages, welche an diese Musiker herantraten, machten eine starke Routine zur Voraussetzung, die auch bei ihrem Schaffen in erster Linie am Werke ist. So kommt es zur uniformen Ausdrucksweise jener Komponisten . . ." —, „die als Hofkomponiteure und Kapellmeister nach unserem Norden kamen . . ., die Verbindung herstellten zwischen der enormen Kraftquelle des 18. Jahrhs., Italien, und unseren süddeutschen Komponistenschulen, deren gemeinsamen Kunststreben der neue Instrumentalstil seine Entstehung verdankt." Mit dieser Charakterisierung hat der Verf. die richtige Einstellung zu seinem Gegenstand gewonnen, ohne die so häufige Überschätzung des zu bearbeitenden Meisters in den meisten monographischen Dissertationen. Mit Sorgfalt ist der biographische Teil gearbeitet. Es gelingt, Giuseppe Antonio P. vom Kastraten Giuseppe P. zu scheiden (entgegen Sittard), denn unser P. erlebt in Bayreuth Vaterfreuden; Friedrich III. und Wilhelmine sind höchst persönlich Taufpaten seines Sohnes. Nach Feststellung von P.s Geburtsdatum (6. März 1710) und Klärung der Familiengeschichte werden aus den Archiven Beiträge zur Geschichte der Paduaner Akademien und des Musiklebens geboten, Tebaldinis Ansicht, daß P. Schüler Tartinis, entgegen Andreas Moser gefestigt. 1733 ist P. als Claveciniſt der Operngesellschaft des Peruzzi in Augsburg, dessen Augsburger Schicksale in einem eigenen Anhang dargestellt werden. U. a. muß sich Peruzzi dort auch mit dem Prinzipal der Stadtkomödianten, d. i. der katholischen Abteilung der Meistersinger-Spieler, auseinandersetzen. Seit 1737 wirkt dann P. in Bayreuth. Der Verf. hat schon vor Erscheinen dieser Arbeit im „Archiv für Gesch. und Altertumskunde von Oberfranken" Bd. XXXIII, Heft 1, Bayreuth 1927, Ergebnisse seiner archivarischen Forschungen geboten, die im einzelnen Schiedermairs Werk „Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus", Lpzg. 1908, ergänzen. Vom Bayreuther Personal von 4 Sängern und 17 Instrumentalisten werden die Komponisten Johann Pfeiffer, Adam Falckenhagen, Joh. Daniel Leuthard, Chr. Friedrich Döbbert näher behandelt, auch ihre Werke untersucht und von ihnen im Anhang in dankenswerter Weise thematische Kataloge gegeben. Pfeiffer genoß bei seinen Zeitgenossen hohes Ansehen, davon zeugt eine „Cantate auf Herrn Pfeiffers Violin", ein Gedicht von keinem Geringerem als Joh. Christian Günther, das beigegeben wird; es wirft ein interessantes Streiflicht auf das Musikempfinden jener schwärmerischen Zeit. Bemerkenswert ist wohl bei Pfeiffer besonders die Instrumentation der 2. Ouvertüre (Dresden Cx 711) im Canta-

bile, wo dreimal Streicher das Ritornell, dreimal die Bläser das Thema haben (typisch für den deutschen Ausbau italienischer Concerto-grosso-Technik!). In Pfeiffers späterem Violinkonzert wird Tartinis Einfluß festgestellt — übrigens im Hauptthema des 1. Satzes noch nicht spürbar. Vom Lautenisten Falckenhagen werden ein Concerto Solo für Laute und sechs Sonaten op. 1. (1740), vom Flötisten Döbbert sechs Sonaten für Flöte op. 1 (1759), mit norddeutschem Einschlag, untersucht. Nach seinem Weggang von Bayreuth, verschuldet durch „schreckliche Reibereien" zwischen Paganellis Frau und einer anderen Sängerin — „die P. und die Furiosa sind zwei Teufel, die sicher von den drei Göttinen der Hölle abstammen," klagt Wilhelmine — verläuft für uns P.s Lebensweg im Dunkeln. Fünfmal werden Opern in Braunschweig nach 1735 aufgeführt, seit 1750 dürfte P. in Madrid gelebt haben, von wo aus er Werke noch nach 1765 ververlegt. — Am bekanntesten ist P. durch den ihm von Wyzewa und Saint-Foix in ihrem Mozartbuch zugesprochenen Einfluß auf Mozart. Mozart soll schon 1763 bei Lotter in Augsburg die bei diesem 1756 verlegte Sammlung „XXX Ariae pro Organo et cembalo" P.s kennengelernt und darin den bis auf weniges unaufhörlichen Gebrauch des „Alberti-Basses" gesehen haben. Schenk konstatiert, daß P.s Sammlung nicht einen einzigen Albertibaß (sic!) enthält, daß im Gegenteil der Baß meist sorgfältig nach B.c.-Art geführt ist (neben Trommelbaß in fünf Stücken), und sogar als ostinato erscheint! Irrtümlich übersetzt der Verfasser den Titel „XXX Ariae pro Organo et Cembalo. Non solum in Templis, sed etiam in Musaeis Musicis puplicis et privatis speciatim sub Elevatione producendae." Die Sammlung ist ein liturgisch-musikalischer Beitrag zur Geschichte der Musik während der Wandlung (nicht „Erbauung, seelische Erhebung"!) Einsätzige Sonaten haben jetzt die Aufgabe der Orgeltokkaten Frescobaldis, Frobergers u. a. „da sonarsi alla levatione". Tokkatencharakter hat denn auch noch Nr. 16, während das letzte Stück, Nr. 30, ein Pastorale, inhaltlich an Corellis Weihnachtskonzert anknüpft! Zehn Nummern der Arien stehen schon in der älteren Sammlung „Divertissement de le beau Sexe", bei der Wyzewa und Saint-Foix wiederum Verwechslungen unterlaufen; Schobert kann sie nicht bei Lotter in Augsburg kennen gelernt haben, denn sie ist in Amsterdam bei Hummel verlegt; das Exemplar in Upsala ist nur eine Abschrift des Druckes. Die Sonaten sind zwei- und dreisätzig, von embryonaler Sonatenform, deren Klaviersatz rückwärts auf die Suite weist, wie Menuett und Gigue. Bekannter sind zwei Sonaten Paganellis, eine in Haffners Raccolta, eine (unbekannter Herkunft) in Pauers Sammlung „Alte Meister", diese mit 2. Thema und vollständiger Reprise weit entwickelter. Der Verf. macht hier wie bei der Behandlung der übrigen Kammermusikwerke (10 Flötensonaten, 18 Duetten für Flöten oder Violinen, 15 Trios) gute Beobachtungen über den galanten Stil, über Zusammenhang von Arie und Sonatenform, über die Universalsprache der Tartininachfolge. Ein Teil der Werke wird wegen ihrer inhaltlichen Leere, der oberflächlichen Arbeit, dem Überwuchern des Figurenwerkes als Salonmusik gekennzeichnet. An Orchesterwerken hat sich von den vielen Opern P.s nur eine Cantata pastorale „Narciso al fonte" erhalten, neben zwei Konzerten, einem frühen (per il claret [?], nach Tebaldini Violinkonzert [?]), eine Schülerarbeit, sowie einem entwickelteren für Flöte. Interessanter ist eine Solo-Cantatensammlung späterer Zeit nach sechs Horazoden, Ausfluß der Horazbegeisterung im 18. Jahrhundert. Hier wäre noch zu ergänzen, daß, wie in Hamburg Hagedorn, so in Leipzig schon vor der Preisübersetzung des bekannten Librettisten Benedetto Pallacivini 1736 Frau Gottsched 1726 bereits Horaz übersetzt, wie Pallavicini schon ein halbes Jahrhundert zuvor in Albriani, der 1680 die Oden in horazischen Metren übersetzte, einen italienischen Vorgänger hat. Die Oden selbst (bei Horaz II 10, I 22, II 3, III 21, I 11, III 9) werden frei, ohne Rücksicht auf das Metrum komponiert, aufgeteilt in Rezitative und in Arien, ohne Rücksicht ferner auf die Verseinteilung. Dem Komponisten fehlte hier das übliche Schema der dreiteiligen Arie Metastasios, weshalb er — um 1755, also gleichzeitig mit Graun — die Dacapoform aufgibt. Akkompagnato wird in den Horazoden reichlich gebracht, Koloratur, Motivik, Instrumentation sind durchaus tonmalerisch verwendet. Für die Geschichte der Horazvertonung hätte schon Eduard Stemplinger „Das Fortleben der Horazischen Lyrik seit der Renaissance", Leipzig 1906 noch mehr Material geben können. Die 2. Ode (I 22 „Integer vitae") ist bereits in Petruccis Frottolen (von Michael Pesentius) vertont. Eine Komposition von B. Hahn im „Pommerschen Archiv der Wissenschaften und des Geschmackes" 1793 vertont übrigens in richtiger Silbenmessung, während die bekannte Komposition aus dem Commersbuch von F. F. Flemming († 1813) wieder betont. 1757 er-

scheinen in London „Del cancioniero d'Orazio di G. G. Botarelli ode XII mese in Musica da più rennomati professori Inglesi." (T. A. Arne, Dr. Bryce, De Fesch, Cl. Heron, Howard, Worgan), 1787 vertont Philidor Fr. A. Danican das carmen saeculare für vier Singstimmen und Orchester, 1758 Marpurg in der „Anleitung zur Singekomposition" Horaz I, 31 und 32; ferner hat Abt Vogler (wie der Verfasser mir selbst nach Druck seiner Arbeit mitgeteilt hat) und in neuerer Zeit C. Loewe Horaz vertont, um nur einige wichtige Namen zu nennen. Das Zwiegespräch III, 9 bei Horaz vertont P. als Duett, der Text liegt übrigens auch dem Duett in Rousseaus „Le devin du village" (1752!) zugrunde. — Ein sorgfältiges Register, ein wertvoller Notenanhang (Beispiele und thematische Kataloge) vervollständigen die fleißige Arbeit, die, trotz der vielleicht nicht allzu großen Bedeutung des Objekts, dem Verfasser und der Münchener Schule zur Ehre gereicht, und zur Erkenntnis des Stiles um 1750 manch Wertvolles beiträgt. — Hans Engel.

Staatsakademie der Kunstwissenschaften. Ein Ehrenkranz für Schubert. 1828—1928. Skizzen u. Materialien. Technische Redaktion des Prof. K. Kusnetzow. 8°, VIII u. 79 S. m. Port. u. Notenbeisp. [russ.] Moskau 1928, Musiksektion des Staatsverlags. 1.50 Rbl.

Eine Reihe von Aufsätzen, die der Hundertjahrfeier Schuberts gewidmet sind. Unter ihnen fesseln die Aufmerksamkeit: der Aufsatz M. Alexejews über die „ersten Begegnungen der russischen Musiker mit Schubert", der seinem Material nach fast ganz mit der obenerwähnten Arbeit B. Assafjews in der „Musikwissenschaft" übereinstimmt; ein bibliographisches Verzeichnis der Schubert-Literatur in russischer Sprache vom selben Verfasser im Verein mit J. Bermann zusammengestellt, und die stilkritische Studie von M. Iwanow-Boretzki über den Walzer von Schubert. Von den übrigen Aufsätzen ist zu erwähnen: die kritische Übersicht der neuesten westeuropäischen Literatur über Schubert und seine Vorgänger in der Sphäre des deutschen Liedes von W. und K. Kusnetzow. Semjon Ginsburg.

Staatliche Akademische Philharmonie. Zehn Jahre symphonischer Musik. 1917—1927. 8°, 178 S. m. Illustr. u. Portr. [russ.] Leningrad 1928, Verlag der Staatl. Akadem. Philharmonie. 2.50 Rbl.

Sammlung von Aufsätzen von N. Maljko, J. Glebow, N. Malkow und andern über die symphonische Musik in Rußland und über die Arbeit der Leningrader Philharmonie. Im Anhang die Reproduktion der Konzertprogramme der Philharmonie während der ganzen Zeit ihres Bestehens. Das Buch bietet wertvolles Material zur Charakteristik des modernen Leningrad als Musikstadt. Semjon Ginsburg.

Strangways, A. J. Fox, and S. Wilson. Schumann's Songs Translated. 2 Vols. 8°. London 1929, Oxford Univ. Press. je 5 sh.

Tetzel, Eugen. Das Problem der modernen Klaviertechnik. 3. durchges. Aufl. 8°, XV, 173 S. m. Abb., nebst Ergänzung: Elementarstudien der Gewichtstechnik u. Rollung beim Klavierspiel. 4°, 9 S. Leipzig 1929, Breitkopf & Härtel. 5 Rm.

Urbanek, K. Kurzgefaßte Harmonie- und Modulationslehre. 8°, 38 S. B.-Leipa 1929, J. Künstner. —.40 Rm.

Uspensky, W., und V. Belajew. Turkmenische Musik. Aufsätze u. 115 turkmenische Musikstücke. Allgem. Redaktion v. V. Belajew. 8°, XVI u. 379 S. m. Illustr., Karte u. Noten [russ.]. Moskau 1928, Musiksektion des Staatsverlags. 10 Rbl.

Umfangreiche Arbeit: das Resultat der Expeditionsarbeiten eines der Mitautoren — W. Uspenskys. Der erste Teil des Buches enthält zwei Aufsätze: V. Belajew, Über die turkmenische Musik, ihre Geschichte und zeitgenössische Gestalt, und W. Uspensky, Über die von ihm unternommene Expedition. Im zweiten Teile sind die 115 vorwiegend instrumentalen Musikstücke angeführt. Leider ist der Wert der Arbeit dadurch stark beeinträchtigt, daß alle Aufzeichnungen nach dem Gehör notiert und in der gewöhnlichen europäischen Notation niedergeschrieben sind, in der fraglos falschen Voraussetzung, daß die Stimmung des turkmenischen Dutars unserer temperierten Stimmung entspricht. Semjon Ginsburg.

Volbach, Fritz. Beethoven. (Weltgeschichte in Charakterbildern, Abt. 5.) 4°, IV, 128 S. Mainz 1929, Kirchheim & Co. 6 Rm.

Waltz, Hermann. Aus der Praxis des erziehenden Klavierunterrichts. 277 Aphorismen über Ästhetisches, Pädagogisches, Methodisches, Theoretisches, Technisches u. Allgemeines. Krefeld 1927, Gustav Hohns.

Eine von hoher Auffassung des erziehlichen Wertes des Musikunterrichts getragene, aus reicher pädagogischer Erfahrung hervorgegangene Sammlung von Grundsätzen für das Studium des Klavierspiels, die wohl geeignet ist, Lehrern wie Schülern als wertvoller Ratgeber zu dienen. Ein ausführliches Namen- und Sachregister macht das Buch zu einem vortrefflichen Nachschlagewerk. Felix Rosenthal.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, Joh. Seb. Kirchenkantaten Nr. 151. Süßer Trost, mein Jesu kömmt. Klavierauszug, bearb. v. Günter Raphael. Leipzig 1929, Breitkopf & Härtel. 1.50 Rm.

Bach, J. S. Sonate in Gdur für Violine u. bez. Baß. Nach einer aufgefundenen Bachschen Originalhandschrift hrsg. Krit. Revis. u. Generalbaßbearb. v. Friedr. Blume. Violinstimme bezeichnet von Ad. Busch. Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft. Jg. XXX, H. 1. Leipzig 1929, Breitkopf & Härtel. 4 Rm.

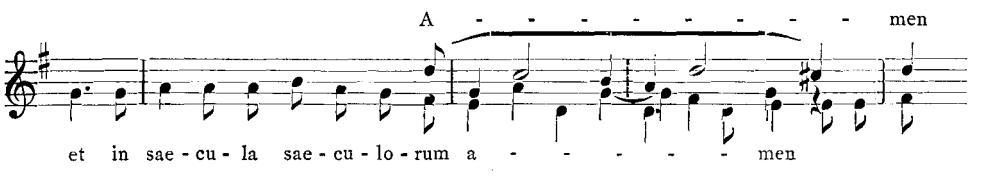
Galliard, J. E. Sonata Fdur. Für Vcello. u. Pfte. bearb. v. C. W. Pearce. Mainz 1929, Schott. 2 Rm.

Geminiani, Francesco. Sonata „Impetuosa" dmoll f. Violine m. B. c. Bearb. für V. u. Kl. von A. Moffat. Berlin 1929, Simrock. 2 Rm.

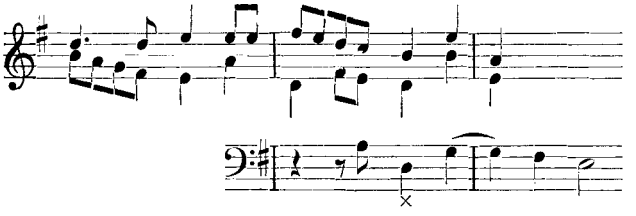
Händel, G. Fr. Gloria Patri composed by Händel. Full Score edited from the Unique Manuscript Copy in the Possession of Marquis Tokugawa of Kishu with an Introduction and Notes by Shoichi Tsuji. Tokyo 1928, Nanki Music Library (Iigura 6 Chō-me, Azabu). 2.50 Yen (etwa 5 Rm.).

Der Händel-Verehrung und -Forschung kommt mit dieser splendid ausgestatteten Partitur aus dem fernsten Osten zum mindesten ein seltenes Geschenk. Aus dem Katalog der W. H. Cummings' Collection in der Nanki Music Library (1925, S. 5) war bereits bekannt, daß dies in Partitur noch nicht veröffentlichte Werk Händels mit einem Teil der Sammlung Cummings' nach Tokio gewandert war. Es ist wahrscheinlich, daß dies Gloria, datiert Rom, 13. Juli 1707, zu dem „Nisi Dominus" gehört, das Händel ein paar Tage vorher, am 8. Juli, komponiert hatte; denn von den drei Psalmenkompositionen, die Händel in jener Zeit vollendete, „Dixit Dominus", „Nisi Dominus" und „Laudate pueri", fehlt gerade dem Nisi Dominus die Doxologie. Das Autograph ist 1860 in Clifton verbrannt; nach der vorliegenden alten Kopie aus der Bibliothek Colonna in Rom veranstaltete Novello & Co. zwei Ausgaben mit Klavierbegleitung, die eine das ungedruckte Stück allein, die andere es im Zusammenhang mit dem „Nisi Dominus" enthaltend. In die Gesamt-Ausgabe hat Chrysander das Stück nicht aufgenommen.

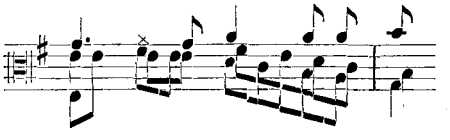
Leichtentritt („Händel" S. 68 f.) meldet von einer Aufführung des Werkes beim Londoner Händelfest von 1891, es habe „nicht nur durch seine musikalische Wirksamkeit interessiert, sondern auch als einziges bekanntes Stück seiner Art unter Händels Werken, mit zwei Chören und zwei Orchestern besetzt". Es hat die konventionellen zwei Teile, ein Grave mit dem vollen Text der Doxologie, teils akkordisch, teils unisono mit rauschender Streicherbegleitung; das Et in saecula und Amen als Doppelfuge mit dem Thema:



das Händel noch öfter verwandt hat, z. B., wie Dr. Bourne festgestellt hat, in dem Krönungsanthem für Georg II. Nr. 2, oder im Schlußchor der „Deborah". Mit der Ausgabe hat sich Prof. Tsuji viel Mühe gegeben, ohne alle Skrupel lösen zu können (ein Fehler steht S. 9, Takt 1 im Sopran des 2. Chors, er muß genau wie der des 1. Chors geführt werden). Entweder hat das Autograph ziemlich anders ausgesehen als die dem Neudruck zugrunde liegende Abschrift; so kann ich mir nicht denken, daß Händel als Dreiundzwanzigjähriger noch etwas Derartiges geschrieben hat wie (S. 7, Takt 3)



oder (S. 11, Takt 3)



Auf keinen Fall handelt es sich um ein Meisterwerk; in der Beherrschung des doppelchörigen Satzes hätte Händel sich nach diesem Zeugnis noch in den ersten Anfängen bewegt. A. E.

Heinichen, Johann David. Pastorale per la Notte della Nativitate Christi. Weihnachts-Pastorale. Für 2 konzert. Oboen (Flöten), 2 Violinen, Viola, Violoncell, 2 Oboen, Fagott u. Cembalo (Klavier oder Orgel) hrsg. von J. Bachmair. Leipzig 1929, Breitkopf & Härtel. Part. 2.—, St. 2.20 Rm.

22 Lieder des **Lochamer Liederbuchs**. In einfachem drei- oder vierst. Satz ... hrsg. von Rudolf Steglich. 2 Hefte. 8°, je 20 S. Leipzig [1929], Steingräber-Verlag. je 1.25 Rm.

Loeillet, J. B. Sonate in Ddur für V. mit B. c. Für V. u. Kl. bearb. von A. Moffat. Berlin 1929, Simrock. 2 Rm.

Marcello, Benedetto. Sonate in Ddur f. V. mit B. c. Für V. u. Kl. bearb. v. A. Moffat. Berlin 1929, Simrock. 2 Rm.

Sammartini, G. Sonate in emoll f. V. mit B. c. Für V. u. Kl. bearb. von A. Moffat. Berlin 1929, Simrock. 2 Rm.

Schein, Joh. Herm. Seligpreisungen. Aus „Opella Nova" (Geistliche Konzerte). Anderer Teil, Zweite Hälfte, Leipzig 1926. Einger. v. Bernh. Engelke. Leipzig 1929, Breitkopf & Härtel. Part. 3 Rm.

Schelle, Johann. Christus ist des Gesetzes Ende. Motette f. 2 Chöre. Einger. v. Karl Straube. Leipzig 1929, Breitkopf & Härtel. Part. 3, St. 1.60 Rm.

Stanley, J. Sonate in amoll f. V. mit B. c. Für V. u. Kl. bearb. v. A. Moffat. Berlin 1929, Simrock. 2 Rm.

Tessarini, Carlo. Sonata in F. Für Vcello. u. Pfte. Bearb. v. Trowell. Mainz 1929, Schott. 2 Rm.

Valentini, G. Op. IV. Idea per camera. Sonate in Gdur für V. mit B. c. Für V. u. Kl. bearb. von A. Moffat. Berlin 1929, Simrock. 2 Rm.

Vinci, Leonardo. Sonata in D for Flute (or Violin) and Piano with optional 'Cello. Arranged and edited by W. G. Whittaker. 2°, 10 S. London 1929, Oxford University Press. 3/6 sh.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Leipzig

Der Direktor des Romanischen Seminars der Universität Leipzig, Prof. Dr. Philipp August Becker, hielt im Rahmen der Ortsgruppe am 17. Juli 1929 einen Vortrag über „Molière und die opéra comique". Von der literargeschichtlichen Seite herkommend, stieß er zur musikalischen Komponente der „comédie-ballets" vor, wie sie als Hofunterhaltungen um 1650 von hohem gattungsgeschichtlichen Belang sind. Er verlebendigte die „Gründerjahre" der französischen Oper in der Gestalt Molières, der nach unruhigen Wanderfahrten durch die Provinz zum Hofdichter aufrückt und, je reicher seine Mittel werden, umso wirkungsgewisser die Musik in seine Stücke einbaut. Sie bleibt zwar, im Sinne der „Maschinenstücke", für ihn bis zuletzt dienende Kunst; aber an der Aufgabe, die breit angelegten Tänze und selbständigen Einlagen musikalisch zu verarbeiten, vor allem auch die Möglichkeiten musikalischer Drastik und Parodistik auszunutzen, sind die Kräfte des Florentiners Lully erstarkt. Lully ließ, durch kluge Machenschaften und die Gunst des Königs emporgetragen, Molière fallen, um ohne ihn in den Besitz des glückbringenden Akademiepatentes zu gelangen, und schuf mit Quinaults Hilfe in der „opéra pathétique" einen dramatischen Stil, der seinem bisherigen Stil ganz zuwiderlief; Molière konnte, seinen Anfängen treubleibend, der Musik eine derart maßgebliche Rolle nicht zuerkennen, immerhin gehört sein „Eingebildeter Kranker", das Werk, das sein Schicksal wurde, einer Gattung zu, die den Boden für die hundert Jahre später aus neuen Keimen erwachsene wahre „opéra comique" bereitet hat.

Schultz.

Mitteilungen

– Prof. Dr. Rudolf Schwartz hat am 1. August 1929 sein Amt als Bibliothekar der Musikbibliothek Peters niedergelegt, um sich fortan in Berlin ganz seiner musikwissenschaftlichen Arbeit widmen zu können, zunächst der Ausgabe der Frottole, die er für die Publikationen bei der Deutschen Musik-Gesellschaft vorbereitet. Er hat sich jede „Aristeia" bei dieser Gelegenheit verbeten, und wir müssen seinen Wunsch achten. Aber in unserm Kreis ist ohnedies jedem bewußt, was er in fast dreißigjährigem aufopferndem Wirken als Bibliothekar und als Redakteur des Jahrbuchs der Musikbibliothek Peters für die Gesamtheit unserer Wissenschaft und ihrer Jünger geleistet hat.

Zu seinem Nachfolger ist Dr. Kurt Taut ernannt worden. Dr. Taut, am 1. März 1888 in Obereichstädt geboren, bis 1909 Thomaner und 1909—14 Student der Theologie in Leipzig, nach dem Kriege Sänger und 1920—29 Mitglied des Soloquartetts für Kirchengesang, Leipzig (Prof. Bruno Röthig), studierte Musikwissenschaft in Leipzig unter Abert, Schering und Kroyer, und promovierte 1926 mit „Beiträgen zur Geschichte der Jagdmusik". Seit 1926 war er Musiklehrer am Ev.-luth. Missionsseminar zu Leipzig; eine Frucht seiner musikwissenschaftlichen Privatarbeit ist die Abteilung Goethe-Lieder und Liedkompositionen der Goethezeit im Katalog der Sammlung Kippenberg.

– Privatdozent Dr. Walther Vetter von der Universität Breslau hat für das Wintersemester 1929/30 einen Lehrauftrag für Musikgeschichte an die Universität Hamburg angenommen.

– Das Institut für Orgelbau, Glockenwesen, Kirchenbau mit Raumakustik an der Techn. Hochschule in Berlin wird im Herbst nach Franklinstr. 29 verlegt und dabei erheblich erweitert. Insbesondere werden außer einem größeren Hörsaal Räume für die ständig wachsende

Unterrichtssammlung und für die Verwaltung vorgesehen. Die ganze Einrichtung wird nach dem Ausbau eine vollständige Darstellung der fachwissenschaftlichen Gebiete enthalten.

– An der Freien Hochschule zu Warschau ist ein Lehrstuhl für Musikwissenschaft errichtet worden, an den Dr. Alicja Simon berufen wurde.

– Am 19. Juni 1929 ist der französische Musikforscher Henry Dupré, Professor am Lycée Montagne in Paris, in jungen Jahren gestorben. Wir verdanken ihm die erste umfassendere französische Studie über Purcell (1927, in der Sammlung Les Maîtres de la Musique).

– Im August starb zu Genua Giulio Bas, 1874 in Venedig geboren, seit 1908 Lehrer am Mailänder Konservatorium. Er hat sich durch theoretische Lehrbücher und praktische Studien zur Kirchenmusik in Italien und im Ausland einen hochgeachteten Namen gemacht.

– Das Gemshorn, Vorbild der gleichnamigen Orgelstimme, ist in seinem wohl einzigen Exemplar in die Instrumentensammlung der Staatl. Hochschule für Musik zu Berlin gelangt. Im 1. Jahrg. dieser Zeitschrift ist das Instrument, das C. Sachs im Berliner Zeughaus fand, eingehend beschrieben und abgebildet worden.

– Die Preisaufgabe der philosophischen Fakultät der Universität Bonn für 1929/30 lautet: Die französische Beethoven-Mythologisierung.

– Mit Unterstützung der Provinz Pommern werden „Denkmäler pommerscher Musik, Veröffentlichungen des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Greifswald", unter Leitung von Privatdozent Dr. Hans Engel erscheinen.

– Die Heinrich-Schützgesellschaft hat, laut Beschluß der Mitgliederversammlung vom 22. März in Dresden, ihren Vorstand erweitert um die Herren: Prof. Dr. Wilibald Gurlitt, Pastor Dr. Christhard Mahrenholz, Prof. Dr. H. J. Moser, Verleger Karl Vötterle. Das nächste Heinrich-Schütz-Fest findet im Sommer 1930 in Kassel statt.

– In dem Referat von Hans Engel auf S. 599, Z. 3 ist statt Sauecke zu lesen: Janecke; auf S. 600 muß die 5. Note des Beispiels g, nicht a lauten.

Kataloge

Karl Ernst Henrici, Berlin W 35. Versteigerung 156 am 10. Aug. 1929. Hoffmann von Fallersleben; Handschriftliches, Bücher, Schriften, Gelegenheitsdrucke aus seinem Nachlaß. (Dabei einige Gruppen gedruckte Kompositionen und Musikalien.)

Henning Oppermann, vorm. Rud. Geering, Basel. 274. Anzeiger neuester Erwerbungen. 1929. I. Musik (Nrn. 1—220b).

Aug./Sept. **Inhalt** 1929

Seite

Peter Panoff (Berlin), Phonographierte wotjakische, permjakische und tatarische Lieder . . 609
Arno Werner (Bitterfeld), Ein irrtümlich Joh. Seb. Bach zugeschriebenes Trauergedicht . 626
Bücherschau 628
Neuausgaben alter Musikwerke 639
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 641
Mitteilungen 641
Kataloge 642
Zeitschriftenschau . . . . . Anhang 1—45

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Musikalische Zeitschriftenschau

Zusammengestellt von Annemarie Floeter (Berlin)

Die Musikalische Zeitschriftenschau schließt sich an die vorhergehende (s. Jahrgang X, Nr. 11/12) an. Anordnung und Einrichtung bleiben die gleichen wie früher, d. h. die Anordnung innerhalb des Registers ist alphabetisch nach Verfassernamen und sachlichen Schlagworten. Die sachlichen Schlagworte sind durch fetten Druck kenntlich, die Verfassernamen bringen lediglich Verweise auf das betreffende Schlagwort, unter dem ein oder mehrere Aufsätze des betreffenden Verfassers verzeichnet sind.

Bei den fett gedruckten sachlichen Schlagworten stehen die Verfassernamen in Klammern hinter dem zugehörenden Aufsatztitel. Aufsatztitel, die sich mit dem Schlagwort ganz oder fast genau decken, sind fortgelassen; längere Titel sind, wo es geboten erschien, gekürzt. Dann folgt die Signatur der Zeitschrift mit Angabe von Jahrgang und Heftnummer. Es bedeutet also ZfM 2, 8: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrgang 2, Heft 8. Bei dem Artikel „Besprechungen" sind die Namen der Verfasser der besprochenen Bücher durch gesperrten Druck kenntlich gemacht; die Namen der Rezensenten stehen hinter dem Buchtitel in runden Klammern.

Außer den laufend durchgesehenen Zeitschriften werden auch Aufsätze aus anderen Blättern aufgenommen. Hinweise oder Zusendungen werden vom Bearbeiter der Zeitschriftenschau gern berücksichtigt[1].

Verzeichnis der laufend aufgenommenen Zeitschriften,

alphabetisch nach ihren Signaturen.

Abkürzungen: j. = jährlich, m. = monatlich, w. = wöchentlich, j. 4, m. 2 = jährlich 4, monatlich 2 Hefte usw., Zs. = Zeitschrift, Ms. = Monatsschrift, Ztg. = Zeitung.

A Der Auftakt. Moderne Musikblätter Red. E. Steinhard. Prag XII, Hooverova 10. m.

AMZ Allgemeine Musik-Zeitung. Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart. Hrsg. P. Schwers, Berlin-Schöneberg.

BB Bayreuther Blätter. Deutsche Zs. im Geiste R. Wagners hrsg. v. H. v. Wolzogen. Bayreuth.

BJ Bach-Jahrbuch. Hrsg.: Arnold Schering. Leipzig, Breitkopf & Härtel. j.

BlS Blätter der Staatsoper. Hrsg. v. J. Kapp. Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt.

Br Die Bratsche. Mitteilungsblatt d. Bratschisten-Bundes. Schriftl.: W. Altmann. Leipzig, Merseburger. in zwangloser Folge.

Che The Chesterian, ed. by G. Jean-Aubry. London, Chester. m.

Chm Der Chormeister. Zs. für alle Fragen des Chorgesanges. Berlin SO 16.

Co Concordia. Nachrichten d. Männergesangvereins Concordia, Köln-Mühlheim. j. 6.

DAS Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung. Organ d. Deutschen Arbeiter-Sängerbundes. Berlin NO 18. m.

DB Die Deutsche Bühne. Amtliches Blatt d. Deutschen Bühnenvereins. Berlin: Oesterheld. w.

DIZ Deutsche Instrumentenbau-Zeitung. Berlin-Schöneberg, Bahnstr. 29/30. m. 2.

DMMZ Deutsche Militärmusikerzeitung, Blätter für deutsche Instrumentalmusik. Berlin, Parrhysius. w.

DMZ Deutsche Musikerzeitung. Zs. für die Interessen der Musiker und des musikal. Verkehrs. Amtsblatt des Deutschen Musiker-Verbandes. Berlin SW 11. w.

DS Deutsche Sängerbundeszeitung. Leipzig, Königstr. 19. w.

DTZ Deutsche Tonkünstler-Zeitung. Amtliches Blatt des Reichs-Verbandes Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer. Berlin W, Zietenstraße 27. m.

DV Das deutsche Volkslied. Zs für seine Kenntnis u. Pflege. Wien, Luftbadgasse 7/14.

DVo Deutsches Volkstum. Ms. für das deutsche Geistesleben. Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt. m.

E Eolus. A contemporary music review. Ed. C. Salzedo. New York, 315 West.

---

[1] Zuschriften und Zusendungen sind zu richten an den Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig. Eine Reihe meist ausländischer neuerer Zeitschriften ist leider noch nicht eingearbeitet (The Dominant; Musique [Paris]; De Muziek; Muzsika [Budapest]; Modern Music [New York]; Kwartalnik Muzyczny [Warschau]; Musikalische Bildung [Moskau] usw.) Das wird nachgeholt werden. (Schriftleitung)

EK	Der evangelische Kirchenmusiker. Mitteilungen des Vereins ev. Kirchenmusiker in Rheinland u. Westfalen.
G	Die Geige u. verwandte Instrumente. Hrsg. v. Otto Möckel. Berlin W 50.
GBl	Gregoriusblatt. Organ für kathol. Kirchenmusik. Düsseldorf, Schwann. m.
GBo	Gregorius-Bote. Beilage z. Gregoriusblatt.
Geg	Die Gegenwart. Zs. für Literatur, Wirtschaftsleben u. Kunst. Berlin W 57. m.
Gf	Der Gitarrefreund. Mitteilungen der gitarrist. Vereinigung. München, Sendlingerstr. j. 6.
Gi	Die Gitarre. Ms. zur Pflege d. Lauten- u. Gitarrenspiels u. d. Hausmusik. Hrsg. E. Schwarz-Reiflingen. B'n.-Charlottenburg.
HJ	Händel-Jahrbuch. Hrsg.: R. Steglich. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Ha	Die Harmonie. Zs. d. Vereinigung deutscher Lehrergesangvereine. Hamburg: Kampen. m.
HB	Hefte für Büchereiwesen. Der Volksbibliothekar und die Bücherhalle. Leipzig N 22, Richterstr. 8. j. 6.
HfS	Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege. Zs. zur Hebung und Pflege der Schulmusik. Essen, Baedeker.
Ho	Hochland. Ms. f. alle Gebiete des Wissens, der Literatur u. Kunst. München, Kösel.
JP	Jahrbuch d. Musikbibliothek Peters Leipzig. j.
KdJ	Kunstblatt der Jugend. Nowawes: Vorlagewerke. m.
KiM	Die Kirchenmusik. Hrsg. vom Landesverband ev. Kirchenmusiker i. Preußen. Langensalza, Beyer & Söhne. m.
Ko	Der Kontrabaß. Mitteilungsblatt d. Kontrabaßisten-Bundes. Schriftltg.: W. Altmann. Leipzig, Merseburger. in zwangloser Folge.
KW	Kunstwart und Kulturwart. Deutscher Dienst am Geiste. München, Callwey. m.
M	Le Ménestrel. Musique et Théatres. Dir.: J. Heugel. Paris, Rue Vivienne. w.
Mc	Musica. Tijdschrift ten dienste der harmonie- en fanfaregezelschappen. Hilversum, Lispet. m.
MD	Musica Divina. Ms. für Kirchenmusik. Offizielles Organ d. Erzdiözese Wien. Gegr. von der Schola Austriaca, Wien 1, Karlsplatz 6.
MdA	Musikblätter des Anbruch. Ms. für moderne Musik. Wien I, Universal-Edition.
MdS	Muse des Saitenspiels. Fach- u. Werbe-Ms. für Zither-, Gitarren- u. Schoßgeigenspiel. Hrsg. R. Grünwald, Honnef am Rhein. m.
Mel	Melos. Zs. für Musik. Mainz: Schott's Söhne. m.
Merz	Die Musikerziehung. Zentralorgan für alle Fragen der Schulmusik, ihrer Grenzgebiete u. Hilfswissenschaften. Berlin-Tempelhof, Albrechtstr. 41. m.
MfA	Musik für Alle. Berlin, Ullstein.
MG	Die Musikantengilde. Blätter der Wegbereitung für Jugend u. Volk. Hrsg. von F. Jöde u. F. Reusch. Wolfenbüttel, Kallmeyer. j. 8.
MJ	Mozart-Jahrbuch. Hrsg.: H. Abert. Augsburg, Filser.
MiL	Musik im Leben. Eine musikpolitische Gesamtschau. Hrsg.: E. Joseph Müller u. a. Augsburg-Köln. m.
MIZ	Musik-Instrumenten-Zeitung Fach- u. Anzeigeblatt für Musik-Instrumenten-Fabrikation, -Handel und -Export. Berlin W. m. 2.
Mk	Die Musik. Ms. Hrsg. v. Bernh. Schuster. Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlagsanstalt.
ML	Music & Letters. A Quarterly Publication. London, 22, Essex Street.
MMR	Monthly Musical Record. London, Augener.
MO	Musica d'oggi. Rassegna di vita e di coltura musicale. Milano, Ricordi. m.
MpB	Musikpädagogische Blätter. Vereinigte Zs. Der Klavier-Lehrer. Gesangspädagogische Blätter. Berlin W 62. j. 6.
MQ	The Musical Quarterly. O. G. Sonneck, Editor. New York, Schirmer.
MS	Musica Sacra. Ms. für Kirchenmusik u. Liturgie. München, Kösel u. Pustet.
MSfG	Ms. für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. m.
MT	The Musical Times and singing-class circular. London, Novello & Co. m.
MuK	Musik u. Kirche. Kassel, Bärenreiter-Verl. j. 6.
MVDM	Mitteilungen des Verbandes Deutscher Musikkritiker. Schriftleiter: K. Holl, Frankfurt a. M.
Mw	Die Musikwelt. Monatshefte für Oper u. Konzert. Hamburg, Böhme.
NMZ	Neue Musik-Zeitung. Halbmonatschrift mit Musikbeilagen. Stuttgart, Grüninger.
NR	Die neue Rundschau. Berlin, S. Fischer. m.
NW	Der neue Weg. Halb-Ms. für das deutsche Theater. Amtl. Organ d Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen. Berlin W 62 Keithstraße. m.
O	Organum. Ms. des Akadem. Vereins Organum. Kiel, Hohenbergstr. 7.
Og	Organon. Zs. zur Pflege geistlicher Musik. München: Berntheisel. j. 6.
Or	Das Orchester. Amtl. Blatt des „Reichsverbandes deutscher Orchester" ... Berlin SW 68. m. 2.
PT	Pult und Taktstock. Fachzeitschrift für Dirigenten. Wien-New York. Universal-Edition.
RM	La Revue Musicale. Dir.: H. Prunières. Paris XIV. j. 11.
RaM	La Rassegna musicale. Diretta da Guido M. Gatti. Torino. m.
RMI	Rivista Musicale Italiana. Torino, 3, Via Alberto. j. 4.
RMus	Revue de Musicologie. Publiée par la Société française de musicologie. Paris: Fischbacher. j. 4.
RMZ	Rheinische Musik- u. Theaterzeitung. Allgem. Zs. für Musik. Herg: G. Tischer. Köln-Bayenthal. m. 2.
S	Signale für die musikalische Welt. Berlin S 59. w.
Sb	The Sackbut. A musical review. Ed. by U. Greville. London. m.
SBeK	Schlesisches Blatt für evangel. Kirchenmusik. Hrsg. vom Schlesischen evangel. Kirchenmusikverein. Sagan. m.
Sc	Die Scene. Blätter für Bühnenkunst. Berlin SW 11. m.

Schw	Das Schwalbennest. Fachzeitschrift des Reichsbundes der ehemaligen Militärmusiker Deutschlands. Erfurt, Paulstraße 29/30. m. 2.
SG	Sänger-Gruß. Mf. des christl. Sängerbundes. Stuttgart.
Sg	Die Singgemeinde. Hrsg. v. K. Ameln Kassel, Bärenreiter-Verlag. j. 6.
SMpB	Schweizerische Musikpädagog. Blätter. Offizielles Organ des Schweizer. Musikpädagog. Verbandes. Zürich, Hug & Co. m. 2.
SMZ	Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt. Organ des Eidgenöss. Sängervereins ... Zürich, Gebr. Hug & Co. m. 2
SSZ	Süddeutsche Sänger-Zeitung. Organ z. Unterstützung aller Interessen der Sängerbünde und Gesangvereine Süddeutschlands. Heidelberg: Hochstein. m.
Sti	Die Stimme. Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung ... Berlin, Trowitzsch & Sohn. m.
STM	Svensk Tidskrift för Musikforskning utgiven av T. Norlind. Stockholm, Marcus. j. 4.
Stw	Der Stimmwart. Blätter zur Erneuerung der Gesangs- u. Sprechkunst. Berlin SW, Fiebig. j. 8.
T	Der Türmer. Mf. für Gemüt und Geist. Hrsg.: F. Lienhard. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer.
To	Die Tonkunst. Deutsche Sängerztg. Illustr. Wochenschrift f. Männergesangvereine, gemischte Chöre... Berlin, Janetzke.
TVN	Tijdschrift d. Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis. Amsterdam, Alsbach.
VKM	Velhagen u. Klasings Monatshefte, Bielefeld u. Leipzig.
Wä	Der Wächter. Zs. für alle Zweige der Kultur. Köln a. Rh., Gehly. m.
WM	Westermanns Monatshefte. Illustr. Zs. fürs deutsche Haus. Braunschweig, Westermann. m.
ZeK	Zeitschrift für evangel. Kirchenmusik. Vereinigung der Mz.: „Kirchenmusikal. Blätter" und „Siona". Hildburghausen, Gadow & Sohn. m.
ZfAe	Zeitschrift für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft. Stuttgart, Enke. j. 4.
ZfI	Zeitschrift für Instrumentenbau. Leipzig, Thomaskirchhof 16. m. 2.
ZfM	Zeitschrift für Musikwissenschaft. Hrsg. von der Deutschen Musikgesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. m.
ZG	Zeitschrift für die Gitarre. Hrsg. J. Zuth, Wien I, Wollzeile 5. j. 8.
ZM	Zeitschrift für Musik. Mf. für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik. Hauptschriftleiter: A. Heuß. Leipzig. Regensburg, G. Bosse. m.
ZS	Zeitschrift für Schulmusik. Hrsg. v. F. Jöde, H. Martens, R. Münnich, S. Trautwein. Schriftl.: H. Fischer. Wolfenbüttel, Kallmeyer. 6 wöchentl.

A

Abendroth, Walter s. Brahms, Film, Händel, Mechanische Musik, Musik, Musikästhetik, Musikkultur, Pfitzner.

Aber, Adolf s. d'Albert, Bach, Gluck, Musik, Wetzler.

Abert, Hermann Zum Gedächtnis (Vetter) JP 1927.

Abert, Hermann s. Händel, K. u. W. A. Mozart, Pergolesi, Weber.

Ablaing, W. J. M. d' s. Bouwman, Musik.

Abraham, Gerald E. H. s. Delius.

Adam, Carl Ferdinand. — (Raschke) DS 20, 39.

Adler, Bruno s. Musik.

Adler, Guido s. Schubert.

Ästhetik. — Sister Arts (Berger) MMR 58, 694 — Les Bienfaits du génie. (Cellier) M 91, 17 — Statische Tendenz (Curjel) BlS 9, 4 — Triumph d. Alltäglichkeit, Parodie u. tiefere Bedeutung (Curjel) BlS 9, 29 — Generation u. Vergangenheit (David) Mel 7, 8/9 — Synthetische Betrachtung d. Künste (Ehrhardt) MG 7, 1 — Neoklassizismus (Gräner) DMZ 60, 16 — Du Génie (Heugel) M 91, 1 — Ewigkeitsbetonung u. Aktualität (Höttges) RMZ 30, 1/2 — „Triumph der Alltäglichkeit" (Ohrmann) S 87, 26 — Sillabario d'estetica (Pagano) RMJ 35, 3 — Romantik (Waltershausen) BlS 9, 16 — Kunst u. Zeitgeist (Welek) ZM 96, 1 — Die Vermischung der Künste im 19. Jh. (Westphal) AMZ 55, 41 — Vom künstlerischen Gestalten (Wetzel) Mk 21, 7.

Ätherwellenmusik s. Theremin.

Afrika. — African Orchestics (Lavauden) Che 10, 76.

Agoult, Marie d' — The Comtesse d'Agoult on music (Ternant) MMR 59, 699.

Alaleona, Domenico MO 11, 1.

Albeniz, Isaac. — (Istel) M Q 15, 1.

Albert, Eugen d' — J. Bittner u. E. d' A. (Hallemeyer) DMZ 60, 14 — E. d'A.'s Opernschaffen (Merbach) BlS 9, 30 — Der Virtuose (Weißmann) BlS 9, 30 — „Die schwarze Orchidee" in Berlin (Hirschberg) S 87, 25 — „Die schwarze Orchidee" in Berlin (Pringsheim) AMZ 56, 25 — „Die schwarze Orchidee" in Leipzig (Aber) Mw 9, 1 — „Die schwarze Orchidee" in Leipzig (Müller) AMZ 55, 50.

Albrecht, Hans s. Musikunterricht, Tanz.

Aldrich, Richard s. Schubert.

Alfano, Franco. „Madonna Imperia" (Gatti) Mel 7, 11.

Alford, Violet s. Frankreich.

Altmann, Wilhelm s. Berlin, Bittner, Flesch, Hindemith, Musik, Nicolai, Oper, Schreker, Viola.

Amar, Licco s. Kritik, Musik, Musikunterricht.

Ambrosius, Hermann s. Sinfonie.

Ameln, Konrad s. Bach, Schütz, Weihnachten.

Amerika. — (s. a. Tonfilm, Musikwissenschaft) — Das deutsche Lied an der Westküste Nordamerikas (Guldner) DS 20, 31 — Music in the life of life Aztecs (Martens) M Q 14, 3 — American Opera Company in Chicago (Schneefuß) A 9, 1 — Der Aufbau u. die künstlerische Pionierarbeit d. Sinfonieorche-

ſter in Nordamerika (Schmidt) ZM 96, 6 — A. u. die Muſik (Schück) ZM 96, 4 — Entwicklungsphaſen der Muſik in A. (Simon) AMZ 55, 41 — The first Musik-Books printed in A. (Spell) M Q 15, 1 — Interpretative Studies in American Song (Thorpe) M Q 15, 1.

Analyſe. — Methoden der muſikaliſchen Analyſe (Bleſſinger) DTZ 26, 475ff. — Die A. in d. Unterrichtspraxis (Bleſſinger) HfS 23, 12ff. — Über d. Wert muſikaliſcher Analyſen (Halm) Mk 21, 7/8.

Anderluh, Anton ſ. Kärnten.

Anderſen, Hans Chriſtian. — A. et la musique (Hetſch) RM 9, 11.

Anderſſon, Otto DMMZ 51, 17.

André ſ. Engelsma.

Andrich, Joh. ſ. Hiltmann.

Angelis, Alberto de ſ. Braga, Mailand, Stradivari.

Anſchütz, Georg ſ. Muſik, Oper.

Anteliffe, Herbert ſ. Holland, Muſik, Technik, Williams.

Anthes, Hildegard ſ. Geſang.

Anton, F. Max ſ. Grüters.

Anz, Johannes ſ. Muſik.

Apold, Felix ſ. Jazz, Tempo.

Apollo Muſagete. — (Schloezer) MO 11, 1.

Arbeitermuſik. — (Guttmann) Mk 21, 6.

Arbeitersänger. — Das Sozialiſtengeſetz u. die A. (Hänel) DAS 29, 10.

Arbeitersang. — (Piſk) MdA 10, 9/10.

Arend, Max ſ. Gluck.

Arendt, Hans ſ. Inſtrumentalmuſik, Muſik.

Arnold ſ. Cimarosa.

Arnold, Hans ſ. Film.

Arnold, Roſe ſ. Muſikunterricht.

Arnoldus ſ. Kirchenmuſik.

Aron, Willi ſ. Oper.

Aſſaffieff, Boris ſ. Stravinsky.

Aſchauer, Leo ſ. Violine.

Aſt, Max ſ. Muſikunterricht.

Aſtheimer, Hans W. ſ. R. Strauß.

Atonale Muſik. — (ſ. a. Tonuhr) — Das atonale Problem (Kampers) ZM 96, 1 — Atonale Strebungen im Jahre 1300 (Lorenz) A 9, 1 — Atonales Intermezzo? (Wieſengrund-Adorno) MdA 11, 5.

Atterberg, Kurt. — Über ſ. 6. Symphonie PT 5, Dez. — Columbia-Preis-Sinfonie (Friedland) AMZ 55, 43.

Auckenthaler, Fritz ſ. Juriſtiſches.

Auer, Max ſ. David.

Auerbach, Cora ſ. Grammophon.

Aumann, Alfred ſ. Weinberger.

Auſtralien. — Music in Australia (Carey) Sb 9, 1 — The Australian Bush Songs (Grattan) M Q 15, 3.

Autenrieth, Otto ſ. Chorgeſang.

Autor. — A. u. Publikum (Halm) DTZ 27, 495 — Internationaler Autoren-Kongreß in Berlin April 1928 (Huth) DTZ 26, 475.

Axelrod, Jakow ſ. Partitur.

B

Bach, Chriſtoph. — Ein Stammbuchblatt (Wolffheim) BJ 1928.

Bach, Johann Ambroſius. — Stadtpfeifer zu Eiſenach (Rollberg) BJ 1927.

Bach, Johann Chriſtian. — (Schröder) Hamburger Fremdenblatt 20. III. 1929 — „Lucius Silla" in Kiel Mw 9, 4 — „Lucius Silla" in Kiel (Maaß) S 87, 15.

Bach, Joh. Seb. — (ſ. a. Berlin) — The Saint John Passion MT 70, 1033 — Bachpflege? Kritiſche Bemerkungen zum 16. deutſchen Bachfeſt (Ameln) Sg 5, 1 — Zum 200jährigen Jubiläum von B. s Matthäuspaſſion (Beckmann) EK 1929, 77 — Vom Schickſal d. Matthäus-Paſſion (Beyer) MSfG 34, 3 — Eine unbekannte Violinſonate (Blume) BJ 1928 — Neue Betrachtungen z. Aufführung d. Matthäuspaſſion unter Furtwängler (Bruſt) AMZ 56, 8 — Das harmoniſche Gefüge u. Arpeggio d. C-dur-Präludiums im 1. Teil d. Wohltemperierten Klaviers (Carrière) BJ 1925 — Die Geſtalt von B. s Chromatiſcher Fantaſie (David) BJ 1926 — Zu B. s Kunſt der Fuge (David) JP 1927 — The present neglect of B (Dickinſon) ML 10, 2 — B. s Bearbeitung d. Missa sine nomine von Paleſtrina (Fellerer) BJ 1927 — Bachs „Chromatiſche" (Fiſcher) MD 17, 1 — Noch einmal Bach-Gounod (Flath) HfS 23, 20 — Die Affektenlehre als geiſtige Grundlage d. Themenbildung (Frotſcher) BJ 1926 — Die Partitur d. Matthäuspaſſion (Göhler) RMZ 30, 13/14 — Gedanken z. Zeitloſigkeit d. Muſik J. S. B. s (Greß) Merz 5,5 — Zur Modulationsweiſe (Handke) BJ 1926 — Zur Jubiläumsaufführung d. Matthäus-Paſſion in d. Berliner Singakademie (Heid) Chm 3, 4 — Die Matthäuspaſſion von H. Schütz und J. S. B. in ihren Chören (Heuß) ZM 96, 4 — Bachkultus u. Bachpflege (Keller) MuK 1, 4 — The Cathedral Church of Saint Bach (Kenyon) Sb 9, 4 — Zu B. s Choraltechnik (Keußler) BJ 1927 — 200 Jahre Matthäus-Paſſion (Krieger) EK 1929, 74 — Bachs Mutter u. ihre Sippe (Lämmerhirt) BJ 1925 — Aufführungspraxis Bachſcher Chorwerke (Landshoff) Mk 21, 2 — „Kunſt der Fuge" (Lang) WM 73, 871 — Bachs Orgelprüfungen (Löffler) BJ 1925 — J. S. B. u. d. Weimarer Orgelbauer Trebs (Löffler) BJ 1926 — J. S. B. in Altenburg (Löffler) BJ 1927 — Zu J. S. B. s Choralkunſt (Löffler) ZeK 7, 1 — Das Nürnberger Bachfeſt (Matthes) AMZ 55, 34/35 — 200 Jahre Matthäuspaſſion (Müller) DMZ 60, 10 u. Ha 20, 2 — Zur Pſychologie B. s (Müller) SMZ 68, 22ff — Bachs Sänger (Müller) Sti 23, 5 — B. u. Händel (Müller-Blattau) JP 1926 — Die Partitur d. Matthäus-Paſſion (Ochs) AMZ 56, 16 — Das Centenarium d. Matthäuspaſſion in d. Berliner Singakademie (Ohrmann) S 87, 12 — Beziehungen zu Vorgängern u. Nachfolgern (Oppel) BJ 1925 — 100 Jahre Matthäus-Paſſion (Pringsheim) AMZ 56, 11 —

Zwei- u. dreistimmige Inventionen im Unterricht (Reuter) DTZ 27, 492 — J. S. B. u. d. Universität zu Leipzig (Richter) BJ 1925 — Zur Kunst d. Fuge (Rietzsch) BJ 1926 — Über Sonatenformen in d. Instrumentalwerken (Rosenthal) BJ 1926 — B. u. d. Symbol, insbes. d. Symbolik s. Kanons (Schering) BJ 1925, 1928 — Betrachtungen üb. Präludium u. Fuge in G-dur f. Orgel (Schindler) SMpB 18, 2/3 — Un manoscritto di B. in Italia (Selden-Goth) RMI 36, 2 — Der Kanon „per augmentationem in motu contrario" in B. s Musikalischem Opfer (Smend) ZfM 11, 4 — Die Johannes-Passion (Smend) BJ 1926 — B. s Matthäus-Passion (Smend) BJ 1928 — S. Ochs' Vermächtnis. Z. Neuausgabe d. Matthäus-Passion (Smend) MSfG 34, 4 — Das Thema in d. Fuge (Souchay) BJ 1927 — Ein Orgelattest aus Erfurt 1716 (Wolffheim) BJ 1928 — Bach-Fest in Nürnberg (Rhode) S 86, 31 — Bachfest in Kassel (Müller) Ha 19, 9 — 16. Deutsches Bachfest in Kassel (Richard) KiM 9, 107 — Bemerkungen gelegentlich d. 16. Deutschen Bachfestes zu Kassel (Schmid) ZfM 11, 3 — 16. deutsches Bachfest in Kassel (Struck) AMZ 55, 40 — 16. Deutsches Bachfest in Kassel (Struck) Mw 8, 11 — Das deutsche B.-Fest in Leipzig (Aber) Mw 9, 7 — Das 17. deutsche Bachfest in Leipzig (Müller) AMZ 56, 26/27 — 17. deutsches Bachfest in Leipzig (Rubardt) S 87, 29.

Bach, Wilhelm Friedemann. — W. F. Bachs Bewerbung in Frankfurt (Epstein) BJ 1925.

Bachelin, Henri s. Chorgesang.

Bacher, Otto s. Mozart.

Bachmann, Franz s. Kirchenmusik, Spanien.

Baldessari, Rita s. Klavier.

Ballade s. Lied.

Ballett s. Tanz.

Balthasar s. Kirchenmusik.

Balthasar, Fritz s. Leipzig.

Balzac, Honoré. — La Musique dans „la Peau de chagrin" (Tiersot) M 91, 19.

Band, Erich s. Orchester.

Bandt, Hans-Joachim s. Schärtlich.

Bankwitz, Arthur s. Musikbibliotheken.

Bardi, Benno s. Schubert.

Baresel, Alfred s. Musik, Rundfunk, Wetzler.

Barkow, Rudolf s. Orgel.

Bartels, Paul s. Orgel.

Bartels, Wolfgang von s. Knappertsbusch, München, Musik, Musikunterricht.

Barth, Paul s. Chorgesang, Klavier.

Bartko, Curt s. Musik.

Bartók, Béla. — (Mayer) BlS 9, 14 — (Pollatsek) A 8, 9 — „Die Burg des Blaubart" in Berlin (Chop) S 87, 4 — B. B. and the Balkans (Coeuroy) E 8, 1 — B., Schönberg, and some songs (Collins) ML 10, 2 — Stilelemente in „Herzog Blaubarts Burg" (Nüll) Mel 8, 5/6 — Zur Kompositionstechnik B. s (Nüll) MdA 10,8 — Der Weg B. B. s (Pollatsek) SMZ 69, 2.

Bartók, Béla s. Musik.

Bataillon, Lionel s. Orgel.

Battistini, Mattia. — (Erben) Sti 23, 4 — (Rasch) AMZ 55, 46.

Baudelaire. Charles s. Wagner.

Bauen. — (Scharoun) Mel 7, 11.

Bauer, Adolf s. Schubert.

Bauer, Anton s. Chorgesang.

Bauer, Hannes s. Musikfeste, Schubert.

Bauer, Moritz s. Schubert.

Bauer, Rudolf s. Roselius.

Bauer-Ebrach s. Saiteninstrumente, Saitenmusik, Viertelton.

Baum, J. s. Dressel.

Baum, Josef s. Cembalo.

Baumann, Ludwig s. Lied

Bax, Clifford s. Ould.

Bayreuth s. Wagner.

Bearbeitung. — Bearbeitungsfragen (Müller) PT 5, Okt./Nov. — Urtext u. praktische Ausgabe (Steinmann) PT 5, Okt./Nov.

Becce, Giuseppe s. Tonfilm.

Beck, Joachim s. Berlin, Instrumentalmusik, Musik, Oper, Puccini, Schreker, Virtuose.

Beck, M. s. Chorgesang.

Becker, John J. s. Middelschulte.

Becker, Paul s. Händel.

Becker-Sturmfels, Käthe s. Musikvereine.

Beckmann, Gustav s. Bach, Chorgesang, Kirchenmusik.

Beethoven, Ludwig van. — (s. a. Schubert) — La vie de B. (Chantavoine) M 91, 26 — B. and Shelley (Dawson) ML 10, 1 — Zum B.-Bild d. Gegenwart (Engelhardt) Mel 7, 8/9 — Gedanken zu 33 Variationen über einen Walzer von Diabelli (Greß) NMZ 49, 24 — B. as a reading man (Henderson) MMR 58, 696 — B. sorgt für S. Bachs Kind (Hirschberg) DMZ 60, 2 — Ein Moskauer Skizzenbuch (Iwanow-Boretzky) Mel 7, 8/9 — B. u. der Genialismus (Meissinger) Mel 7, 8/9 — B. as a writer of programme music (Mendl) M Q 14, 2 — Das B.-Archiv (Menghius) DMZ 50, 34 — Zu B.'s Gehörleiden (Moellendorff) DMZ 50, 48 — B.'s and Schubert's personal Relations (Nohl) M Q 14, 4 — Le ultime sonate (Perrachio) RaM 2, 1 — B., 111 (Perrachio) RaM 2,3 — The Significance of the „trill", as found in B.'s most mature Works (Pierce) M Q 15, 2 — Léonore (Rolland) RM 9,9 — Les soeurs Brunsvik et leur cousine du „Clair de Lune" (Rolland) RM 9, 11 — Ein unbekanntes Skizzenblatt (Rosenzweig) Mel 7, 8/9 — Meine Beziehungen zu B. (Schenk) BlS 9, 24 — Bemerkungen über Probleme heutiger B.-Interpretation (Schmid) DTZ 26, 484 — Zur Interpretation von B.'s Streichquartetten (Schmid) Mel 7, 8/9 — 2 vergessene Kunstgenossen B.'s (Seling) AMZ 55, 45 — Rechtliche Verwicklungen B.'s (Stammler) VKM 43, 8 — Zur liturgischen Uraufführung der Missa solemnis (Vetterl) MD 17, 1.

Behrends, Leopold. Als Kirchenkomponist (Leupold) Merz 5,8.

Beifall. — Kunst u. Beifall (Müller) DTZ 27,495.

Bekedorf, Görly s. Chorgesang.
Belajeff, M. P. — Dem Andenken eines Kunst-Mäzens (Engel) AMZ 56, 5.
Belgien. — Junge belgische Musik (Bernier) NMZ 49, 23 — Une visite à 2 conservatoires belges (Gagnebin) SMZ 69, 1.
Bellini, Vincenzo s. a. Boito.
Belvianes, Marcel s. Orgel.
Benedict, C. S. s. Musikfeste, Schmidt-Isserstedt.
Benham, Evelyn s. Musik.
Beninger, Eduard s. Klavier.
Bennedik, Frank s. Chorgesang.
Benninghoven, Erich s. Hindemith.
Benoit, Peter. — P. B. né Pierre Benoit (Morgan-Browne) ML 10, 1.
Benz, Richard, s. Musik
Berekoven, Hanns s. Duisburg.
Berg, Alban. — „Wozzeck in Oldenburg" (Werner) MdA 11, 4.
Berg, Alban s. Gesang.
Berg, Arthur s. Musik.
Bergen, Fedor Willi s. Chorgesang.
Berger, Francesco s. Ästhetik, Klavier, Musik, Schumann, Vogel.
Bergfeld, Joachim s. Marteau.
Berglar-Schröer, Paul s. Wagner.
Berkeley, Lennox. — (Bryan) MMR 59, 702.
Berlin. — Frühlingsfestspiele AMZ 56, 25 — Die Berliner Opern in der verflossenen Spielzeit 1927/28 (Altmann) AMZ 55, 36/37 — Musik in Berlin (Altmann) Mw 8, 8 — Berliner Opernbeginn (Beck) DTZ 27, 490 — Berliner Krisen (Chop) S 87, 15 — Aus d. Festspielen (Chop) S 87, 23 — Berliner Frühlingsfestspiele (Schwers) AMZ 56, 23 — Berliner Musik (Diesterweg) ZM 95, 7/8ff — Berliner Notizen (Gutman) A 8, 10 — Die Lautabteilung der Berliner Staatsbibliothek (Huth) A 8, 9 u. DMMZ 51, 16 — Zur Geschichte d. preußischen Staatskapelle (Pasche) Or 5, 19 u. S 86, 41 — Die Bachpflege d. Singakademie (Schünemann) BJ 1928 — Die Berliner Frühjahrsfestspiele (Schwers) AMZ 56, 22 — Berliner Festspiele (Stege) ZM 96, 7 — Berliner Opernmemorial (Wiesengrund-Adorno) MdA 11, 6.
Berlioz, Hektor. — (Brichta) S 87, 10 — (Piersig) Or 5, 24 — A Postcript to a discussion (Calvocoressi) MT 70, 1034 — B.'s Trojans (Capell) MT 70, 1031 — La Côte-Saint-André patrie de B. (Cellier) M 91, 14 — The B. enigma (Elliot) MT 70, 1037 — Zu s. 125. Geburtstag (Storck) To 33, 11 — A Berlioz Conference (Wotton) MT 70, 1034.
Bernhard, Paul s. Film, Jazz, Mechanische Musik, Oper.
Bernhardt, Reinhold s. Händel.
Bernier, René s. Belgien.
Besch, Otto s. Stravinskij.
Besprechungen. — Marie d'Agoult: Memoiren (Brust) AMZ 56, 19 — A. Argelander: Das Farbenhören u. d. synästhetische Faktor d. Wahrnehmung (Wellek) ZM 95, 7/8 — G. Becking: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle (Brust) AMZ 56, 20 — G. Becking: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle (Tetzel) MpB 51, 2 — Musikpädagogische Bibliothek (Doflein) Mel 8, 5/6 — H. D. Bruger: Schule des Lautenspiels (Grünwald) MdS 10, 8/9 — A. Cauſſe: Les plus beaux chants de la Bible (Brancour) M 91, 15 — M. Douël: Peter Claës, musicien (Brancour) M 90, 52 — Du Moulin Eckart: Cosima Wagner (Kapp) Mk 21, 7 — K. Eitz: Das Tonwort (Zimmermann) AMZ 55, 47 — E. Ermatinger: Bildhafte Musik (Körner) ZfAe 23, 3 — C. Flesch: Die Kunst des Violinspiels (Boer) SMZ 68, 26 — R. Fricke: Ein Jahr lang Bach! (Schering) BJ 1926 — O. Goguel: Sterbende Kultur (Schneider) AMZ 55, 39 — Gray: History of Music (Jenkins) Sb 9, 1 — W. H. Hadow: Collected Essays (Walker) MMR 59, 699 — M. Hunnius: Mein Weg zur Kunst (Diesterweg) AMZ 55, 37 — F. Jöde: Die Kunst Bachs (Steglich) BJ 1926 — H. John: Goethe u. die Musik (Mersmann) ZfAe 23, 2 — Jos. de Marliave: Beethoven's Quartets (Walker) MMR 59, 698 — H. Möller: Das Lied der Völker (Vollerthun) A 9, 2 — H. J. Moser: Paul Hofhaimer (Müller-Blattau) Merz 6, 1 — Oxford History of Music (Walker) MMR 59, 702 — E. Refardt: Historisch-biogr. Musikerlexikon der Schweiz (Eberbuliez) SMZ 68, 20 — R. Rosner: Struktur u. Aufbau d. Tenorstimme (Liertz) NW 58, 7 — C. Sachs: Geist u. Wesen d. Musikinstrumente (Gutman) Mel 8, 4 — J. G. Scheel: Lösung des Stimmproblems (Krünitz) MpB 51, 4 — A. Seidl: Neuzeitliche Tondichter (Wellek) ZM 95, 7/8 — Die Sonn- u. Festtagslieder des Vatikanischen Graduale (Johner) GBl 52, 8 — P. Stefan: Franz Schubert (Dietzsch) ZM 96, 6 — F. Stege: Das Okkulte in der Musik (Unger) AMZ 55, 44 — C. Stumpf: Die Sprachlaute (Günther) AMZ 55, 40 — Terry: J. S. Bach (Hull) MMR 58, 694 — Ch. S. Terry: J. S. Bach (Schering) BJ 1926 — A. Thausing: Die Sängerstimme (Suter-Wehrli) SMpB 17, 17 — H. Unger: Musikgeschichte in Selbstzeugnissen (Unger) RMZ 29, 27/28 — W. Vetter: Das frühdeutsche Lied (Selbstanzeige) Merz 6, 5 — W. Vetter: Das frühdeutsche Lied (Moser) ZfAe 23, 3 — K. Westphal: Die moderne Musik Mel 7, 10.
Besseler, Heinrich s. Musikästhetik, Musikgeschichte.
Beyer, Oskar s. Bach.
Beyer, Robert s. Elektrische Musik, Film, Musik, Tonfilm.
Bie, Oscar s. Offenbach.
Biehle, Herbert s. Gesang, Schmidt, Schubert, Stimme.
Bilke, Rudolf s. Musikunterricht.
Billroth, Theodor. — (Brichta) S 87, 17 — Th. B. u. die Musik (Wiedemann) ZM 96, 5.
Birgfeld, Alfred s. Giordano, Pizzetti.

Bischoff, Heinz s. Gitarre.
Bischoff, M. s. Musik.
Bismarck. — Fürst B. u. Beethovens Kreutzersonate (Meyer) S 87, 11.
Bittner, Julius. — (Altmann) BlS 9, 9 — „Mondnacht" and Schreker's „Der singende Teufel" (Altmann) Sb 9, 7 — J. B. u. E. d'Albert (Hakemeyer) DMZ 60, 14 — „Der unsterbliche Franz" (Petschnig) Or 5, 20 — „Mondnacht" in Berlin (Altmann) Mw 8, 12 — „Mondnacht" in Berlin (Hirschberg) S 86, 47 — „Mondnacht" in Berlin (Schwers) AMZ 55, 47.
Bizet, Georges. — Nietzsche und Carmen (Daffner) BlS 9, 7 — Die Uraufführung der Carmen (Istel) BlS 9, 7.
Blaschke, Julius s. Schiller.
Blasinstrumente. — B. in d. Hausmusik (Draber) Merz 5, 1 — B. f. Kinder (Pfannenstiel) ZS 2, 1.
Blech, Leo s. Wagner.
Blessinger, Karl s. Analyse, Musik, Musikalisch, Pfitzner, Zwölftonmusik.
Bliß, Arthur. — (Hughes) MMR 59, 701.
Bloch, Ernest. — (Pannain) RaM 2, 2.
Bloch, Ernst s. Wagner, Weill.
Bloetz, Karl s. Wagner.
Blom, Eric s. Delius, Offenbach, Schubert.
Blum, Carl Robert s. Musikchronometer, Tonfilm.
Blume, Friedrich s. Bach, Kirchenmusik, Schütz.
Blume, R. s. Bossi.
Boccaccio. — Der Decamerone als musikgeschichtliche Quelle (Gutman) ZfM 11, 7.
Boccherini, Luigi. — Una „Cantata" inedita (Bonaventura) RMI 36, 2.
Böhland, R. s. Musikunterricht.
Böhme, Fritz s. Revue.
Böhme-Köhler, A. s. Gesang.
Boëly, A. P. F. — (Saint-Foix) RM 9, 10.
Boer, W. de s. Bespr.
Böttcher, G. s. Dirigent.
Böttger, Curt s. Grüttner.
Bohl, Heinrich s. Musikunterricht.
Boito, Arrigo. — A. B. per Bellini (Piccoli contributi) MO 10, 8/9 — Verdi and B. (Klein) M Q 14, 2 — Lettere di B. a Martucci (Rensis) RaM 2, 5.
Bolt, H. F. s. Musikfeste.
Bonaventura, Arnaldo s. Boccherini, Heine.
Bonavia, F. s. Schubert.
Bonavia, Michael s. Verdi.
Bonvin, Ludwig s. Heilige, Kirchenmusik, Schubert.
Bopp, Wilhelm s. Chorgesang, Wellesz.
Borodin. — „Fürst Igor" in Breslau (Riesenfeld) S 84, 14.
Borrel, Eugène s. Lully, Metronom, Oper.
Borren, Charles van den s. Faux-Bourdon, Musikgeschichte, Schubert.
Bossi, Renzo. — „Ronde vorbei" in Bremen (Blume) AMZ 55, 42 — (Hellmers) S 86, 42.
Botstiber, Hugo. — Mein 3. Band zu Pohls Haydn-Biographie NM Z49, 24.
Botstiber, Hugo s. Haydn.
Boucher, Maurice s. Grassi.
Boucher de Perthes s. Paganini.
Boughton, Rutland s. Musik, Musiker, Rußland, Schubert.
Boulanger, Nadia s. Rousſel.
Bouvery, André s. Verdi.
Bouvet, Charles s. Piroye.
Bouwman, N. A. — (Ablaing) Mc 9, 1.
Braach, Johannes Heinrich s. Zelter.
Brache, Curt s. Chorgesang, Gesang.
Bradley, D. K. s. Orchester.
Braga, Gaetano. — (Angelis) RMI 36, 2.
Brahms, Johannes. — „Ein deutsches Requiem" (Kastner) MfA 268 — B. u. Joachim bei d. Entstehung d. Violin- u. d. Doppelkonzertes von Joh. Brahms (Schnirlin) Mk 21, 2 — Späne zu e. Brahms-Buch (Specht) Mw 9, 4 — Die Schumann-Variationen (Tetzel) ZM 96, 6 — Betrachtungen über d. Frage, warum das nächste B.-Fest nicht in Bonn stattfindet (Tischer) RMZ 29, 33/34 — J. B. e Clara Schumann nell' epistolario recentemente pubblicato (Virneisel) MO 10, 12 — Johann Strauß u. B. (Weidemann) ZM 95, 10 — 7. deutsches Brahmsfest in Jena (Abendroth) AMZ 56, 26/27 u. Mw 9, 7 — (Funk) Or 6, 13 — (Reuter) S 87, 25.
Branberger, Jan s. Kohout.
Brancour, René s. Bespr., Laute, Mozart.
Brand, Max. — „Maschinist Hopkins" (Eckhardt) PT 6, März/April — „Maschinist Hopkins" in Duisburg RMZ 30, 15/16 — (Schwers) AMZ 56, 16 — (Weber) MdA 11, 5.
Brandlmeier, Jos. s. Zither.
Brandt, Dore s. Musikunterricht.
Brandt, Ernst s. Eutin.
Brasch, Alfred s. Oper.
Brasilien. — Das deutsche Lied in B. (Burkhardt) Or 5, 24.
Bratsche s. Viola.
Braudo, Eugen s. Tolstoi.
Brauer, E. s. Musikfeste.
Braunfels, Walter. — „Der gläserne Berg" in Krefeld (Friedland) AMZ 55, 50 — Große Messe op. 37 (Redlich) PT 5, Sept.
Braunfels, Walter s. Gesang, Kirchenmusik, Musikunterricht, Oper.
Braunstein-Loskant, Adelheid s. Streichinstrumente.
Breisach, Paul. — (Morgenroth) RMZ 29, 37/38.
Breithaupt, Rudolf Maria s. Lehmann.
Bremen. — Bremens neuer Konzertsaal (Schwers) AMZ 55, 46.
Brent-Smith, Alexander s. Klavier, Liszt, Melodie.
Breuer, Hans. — Von H. B. u. dem Zupfgeigenhansl (Gofferje) Sg 5, 4.
Brewerton, Erik s. Schubert.
Brichta, S. s. Berlioz, Billroth, Dvorak, Halm, Hören, Janacek, Loewe, Mahler, Musik, Oper, Pfitzner, Rossini, Schubert, Smareglia, Joh. Strauß, Wagner, Wesendonk, Wien.
Brillant, Maurice s. Rousſel.

Brinkmann, Friedrich s. Chemin-Petit, Szymanowski, Tiessen.
Brjusowa, Nadeschda s. Musikunterricht.
Brod, Max s. Janacek.
Broesike-Schoen, M. s. Buxtehude, Händel, Musikfeste, Schütz.
Brors, Franz s. Schubert.
Broudo, Eugene s. Rußland.
Bruckner, Anton. — (s. a. Wagner) — (Grunsky) NMZ 49, 22 — B.-Erinnerungen (Danhelovsky) Schw 10, 15 — B. als Gotiker (Grunsky) AMZ 55, 42 — Bei A. B. (Paul) DS 20, 42 — Eine unbekannte Hymne von A. B. (Wendl) AMZ 55, 42, HfS 23, 13/14 u. DTZ 27, 493 — A. B. bei seinen Gaudeamusern (Wilhelm) DS 21, 10/11.
Brück, Paul s. Musik.
Brüll, Fritz s. Chorgesang.
Bruger, Hans Dagobert s. Laute.
Brumel, Antoine. — Dokumente über A. B., Louis van Pullaer u. Crispin van Stappen (Pirro) ZfM 11, 6
Brunel, Raoul s. Smetana, Theater.
Brunetti, Carlo s. Musik.
Bruns, Franz s. Musikfeste.
Brusa, Filippo s. Pizzetti.
Brust, Fritz s. Bach, Bespr., Juden, Musik.
Bryan, Gordon s. Berkeley.
Buchecker, Heinrich Friedr. — Zum 100. Geburtstage (Nikl) MdS 11, 3.
Buchenberger, Berta s. Ursprung.
Bücken, Ernst s. Musikgeschichte.
Bühne. — Nachdenkliches über die Bildregie d. Bühne (Loeffler) BlS 9, 1 — Bühnenbild (Pirchan) BlS 9, 28.
Buek, F. s. Gitarre, Ruch, Segovia.
Bülow, Paul s. Schubert, Weber.
Buenos Aires. — Deutsche Musik in Buenos Aires (Lütge) ZM 95, 9.
Bungert, August. — Carmen Sylva u. A. B. (Chop) S 86, 41.
Burian, E. F. — (Jezek) A 8, 8.
Burian, E. F. s. Revue.
Burkard, J. Alexander. — (Hernried) Merz 6, 2.
Burkhardt, H. s. Brasilien.
Burkhardt, Hans s. Musikunterricht.
Burney, Charles. — B. in Berlin (Pulver) MMR 59, 702.
Buschkötter, Wilhelm s. Oper.
Butting, Max. — Musik f. Radio-Orchester op. 37 PT 6, Jan./Febr.
Butting, Max s. Oper, Rundfunk.
Buxtehude, Dietrich. — „Das jüngste Gericht" in Lübeck (Broesike-Schoen) A 9, 4.

C

Cäcilianus, Fr. s. Kirchenmusik.
Cäcilienverein. — 23. Generalversammlung des Allg. Cäcilienvereins (Lemacher) AMZ 55, 44 — C. u. moderne Kirchenmusik (Mölders) GBo 45, 3 — 60 Jahre C. (Weinmann) MD 17, 3 u. MS 59, 1.
Cahn-Speyer, Rudolf s. Musik.
Caland, Elisabeth (Rothhardt) MpB 51, 3.
Caldara, Antonio. — (Gray) MT 70, 1033.
Calvocoressi, M. D. s. Berlioz, Mussorgskij.
Cambert, Robert. — Quelques précisions nouvelles sur C. et Grabu à Londres (Flood) RM 9, 10.
Cametti, Alberto s. Nanino, Palestrina.
Campagnolle, Roger de s. R. Wagner.
Campra, André. — L' Orfeo nell' inferni (La Laurencie) RMus 12, 27.
Cantelouhe, Joseph. — (Delacour) M 91, 13.
Capell, Richard s. Berlioz.
Capet, Lucien. — (Flesch) AMZ 56, 2.
Carey, Clive s. Australien.
Carrière, Paul s. Bach.
Casanova. — C. and Music (Nettl) MQ 15, 2.
Casella, Alfredo. — „Scarlattiana" MdA 11, 1 — Einige Bemerkungen zum neuen Violinkonzert (Szigeti) PT 6, März/April — Zu C.'s Aufsatz „Scarlattiana" (Schönberg, Krenek, Malipiero) MdA 11, 2.
Casella, Alfredo s. Italien.
Cauchie, Maurice s. Musik, Oper, Rhythmus.
Cavalieri, Emilio de'. — E. de' C., il Granduca Ferdinando e l'Inferigno (Rolandi) RMI 36, 1.
Celle s. Kirchenmusik.
Cellesi, Luigia s. Florenz.
Cellier, Alexandre s. Ästhetik, Berlioz.
Cembalo. — Das Cembalochord, ein neuer Versuch z. Lösung d. Cembalofrage (Baum) Mk 21, 7 — Zur Cembalo-Renaissance (Sonner) S 87, 13.
Cervantes. — Die Musik im Don Quijote (Istel) Mk 21, 5.
Chabrier, Emmanuel. — Lettres inédites d'E. Ch. à Ernest Van Dyck (Curzon) M 90, 36 ff.
Chalupt. René s. Rousel.
Chantavoine, Jean s. Beethoven, Liszt, Schubert.
Chavez, Carlos s. Musik.
Chemin-Petit, Hans. — „Der gefangene Vogel" in Duisburg (Brinkmann) AMZ 56, 12.
Chénier, André Marie. — (Merbach) BlS 9, 26.
Cherbuliez, A. E. s. Bespr.
Cherubini, Luigi. — In Sachen Ch.'s (Schemann) Mk 20, 10.
Chevalley, Heinrich s. Mozart, Musikfeste, Pizzetti, Roters, Schreker, R. u. S. Wagner.
Chicago. — Die American Opera Co. in Chicago (Schneefuß) AMZ 56, 1.
China. — Chinesische Musik (Howard) DMMZ 51, 8.
Choinanus, Siegfried s. Kirchenmusik.
Chop, Max s. Bartók, Berlin, Bungert, Interview, Lehmann, Musik, Ochs, Oper, Pfitzner, Schreker, Strauß, Sylva, Verdi, R. u. S. Wagner, Wolf-Ferrari.
Chopin, Frédéric. — (Landormy) M Q 15, 2 — Ch. o l'adolescenza (Ferrero) RaM 1, 12 — Mozart and Ch. (Souper) MMR 58, 694.
Choral. — (s. a. Madrigal) — Die Reform d. deutschen Chorals (Franke) EK 1928, 69/70, KiM 9, 107, SBeK 59, 12 — Choral-Rhythmik (Graf) EK 1929, 72/73 — Zur „Reform" d. deutschen Ch.'s (Pückler) SBeK 60, 2.

Chorgesang. — Zur Geschichte d. deutschen Männergesangs (Autenrieth) SSZ 23, 3 ff — Les Maitrises et la musique de choeur (Bachelin) M 91, 4 ff — Chorerziehung des Sängers (Barth) DS 21, 22 — Chorschulung (Bauer) Og 5, 4 — Die Gesangvereine u. d. Musikleben d. Gegenwart (Beck) SSZ 23, 6 — 1. Kongreß f. Chorgesangwesen in Essen (Beckmann) AMZ 55, 44 — 1. Kongreß f. d. dtsche. Chorgesangwesen in Essen (Bekedorf) Chm 2, 12 — Schöpferischer Aufstieg unserer Chorvereinigungen (Bekedorf) Chm 3, 5 — Die Frage d. Chorschule (Bennedik) DS 20, 41 — Vom Ch. deutscher Männer (Bergen) To 32, 39 — Zur Soziologie des Ch. (Bopp) DS 20, 49 — Das Geheimnis d. schönen Stimmklangs b. Chor (Brache) DS 21, 6 — Die Kunst d. Stimmpflege im Chor (Brache) DS 21, 21 — Wie denkt ein Gemischtchorler über d. „neuen Kurse" in d. deutschen Sängerschaft? (Brüll) To 33, 23 — Die gemeinschaftbildende Kraft d. Musik in ihrer Rückwirkung auf d. Pflege d. Chorgesanges (Dost) SSZ 23, 8 — Der Deutsche Sängerbund u. d. Fragen d. Musikerziehung (Ebel) DS 20, 41 — Die Jugend u. wir (Echzell) DS 21, 20 — Eine neue Epoche des Chorgesanges (Ewens) Co 9, 6 — Eine neue Entwicklung d. Männerchorreform (Ewens) DS 21, 6 — Zur Krisis u. Reform der Chorkultur (Fölsing) RMZ 29, 35/36 u. To 32, 44 — Zur Pflege d. Dialektchöre in d. Männergesangvereinen (Fraungruber) DS 20, 40 u. Co 10, 1 — Warum findet der Männerchorgesang nicht die ihm gebührende Beachtung? (Freygang) DS 21, 19 — Chortechnik u. Chorstudium (Gál) PT 5, Okt./Nov. — Wie stellen wir uns zum „gemischten Chor"? (Göttel) DS 21, 6 — Was lehrt uns Hannover? (Guttmann) DAS 29, 8 — 1. Kongreß f. Chorgesangwesen in Essen (Hänel) DAS 29, 10 — Männerchorwesen (Hardörfer) MdA 10, 9/10 — Wege z. Förderung d. Chorgesangwesens durch die Behörden (Hasenclever) DS 21, 11 — Eine Chorführerschule (Heid) Chm 2, 9 — Was tut unseren Chorvereinen am meisten not? (Heid) DS 20, 41 — Nicht Wettstreite, sondern Wertungssingen (Heinrichs) DS 20, 31 — Moderne Musik u. Chorgesang (Henrich) DS 20, 44, Ha 20, 1 u. To 32, 42 — Alte Chorpraxis heute (Heyden) Mel 8, 5/6 — Ist der heutige Männerchor künstlerisch vollwertig? (Kahse) Chm 3, 5 — Aus d. Chormeisterpraxis in d. Provinz (Kermbach) Chm 3, 3 — Über d. kulturelle Bedeutung d. Männerchorgesanges (Kötzschke) To 33, 20 — Das Lied bei d. Reichswehr (Kongehl) DS 21, 6 — Über die Beziehungen zwischen Chorgesangpflege u. Schulmusikerziehung (Kühn) DS 20, 41 — Über liturgische u. geistliche Chormusik (Lechthaler) MD 17, 5/6 u. MdA 10, 9/10 — Die Renaissance d. Männergesangs (Leib) SSZ 23, 8 — Vom Werden u. Wesen des Deutschen Sängerbundes (List) DS 20, 30 — Zur Psychologie des Ch. (Moser) Chm 3, 2 — Das deutsche Chorlied zwischen Senfl u. Haßler (Moser) JP 1928 — Der Ch. als Volksbildungsmittel (Moser) Mw 9, 4 — Deutscher Männergesang u. musikalische Erneuerungsbewegung (Müller-Blattau) DS 20, 41 — Vom Chorsingen (Ochs) DAS 29, 11 — Der Chor als Erzieher (Ochs) Mk 20, 10 — 1. Kongreß f. Chorgesangwesen in Essen (Preußner) ZS 1, 8 — Das Problem des Kinderchores (Reich) Sti 28, 8 — Von Jazzorgeln, Niggerblut u. Männerchorgesang (Rochlitz) To 33, 1 — Männerchor u. Studententum (Röntz) DS 21, 17 — Chor-Nachwuchs u. Schule (Scheuch) Chm 3, 2 — Erfolg u. wahrscheinliche Auswirkungen d. Wiener Sängerbundesfestes (Schlicht) DS 20, 34/35 — Vom tieferen Sinn d. Nürnberger Sängerwochen (Schlicht) DS 21, 26 — Chorgesangvereine u. Schulmusikerziehung (Schlicht) Merz 5, 7 — Werdegang einer Massenaufführung (Schmidt) Chm 3, 6 — Wie kann man d. Aufgaben eines a-capp.-Chores gestalten? (Schweichert) SBeK 59, 3 — Männergesangverein u. Theatersingchor (Sommer) DS 20, 39 — Der Chormeister als musikalischer Führer (Steege) DS 20, 43 — Mehr künstlerische Kultur in den Männergesangvereinen (Stege) DS 20, 50 — Die kulturelle Bedeutung des Männerchorgesanges (Stege) DS 20, 51 — Der Männerchorgesang im Dienst deutscher Musikentwicklung (Stege) DS 21, 10 — Der „politische" Männergesang (Stege) To 32, 40 — Männerchor u. Volksgemeinschaft (Stein) Co 9, 1 — Unsere kleinen Gesangvereine (Stein) DS 20, 42 — Dinah. Notizen zu amerikanischen Chören (Stuckenschmidt) MdA 10, 9/10 — Von der geringen Entwicklung des Frauenchorgesanges (Viergutz) To 33, 8 — Partitur- od. Stimmenausgabe? (Vogler) SMpB 18, 4 — Über den Vortrag von Chorwerken (Wappenhans) To 32, 40 — Um den Frauenchorgesang (Wehle) To 33, 13 — Über die Möglichkeit d. Polyphonie im Männerchorsatz (Weismann) DS 20, 48 — Männerchor u. gemischter Chor (Zöllner) SSZ 23, 8.

Cieplik, Theobald s. Klavier.

Cimarosa, Domenico. — Das Leben C.'s (Arnold) BlS 9,2 — „Heimliche Ehe" in Berlin (Hirschberg) S 86, 42 — „Heimliche Ehe" (Jansen) BlS 9, 2 — Beyle-Stendhal u. C. (Oppeln-Bronikowski) BlS 9, 2 — C. and Il matrimonio segreto (Souper) MMR 58, 692.

Cimbro, Attilio s. Stil.

Clavichord. — Lambert's Clavichord (Wortham) Sb 9, 8.

Clegg, Henry s. Rußland.

Clemens non Papa, Jacobus. — (Smijers) TVN 13, 1 — Die „Souterliedekens" (Kempers) TVN 13, 1 ff — Cl. non Papa als Messenkomponist (Schmidt) GBl 52, 11 ff.

Clementi, Muzio. — Concerning C's Pianoforte Sonatas (Mansfield) MM 58, 694.

Coeuroy, André s. Bartók, Frankreich, Moerike, Musikästhetik, Paris.

Cohen, Harriet. — (Sheale) MT 70, 1037.
Colles, H. C. s. Musik.
Collet, Henri s. Musik.
Collins, Adrian s. Bartók, Delius, Schönberg.
Collins, H. B. s. Tallis.
Colyer, Owen s. Gesang.
Comp, Edmund s. Maurice.
Conrad, Ph. s. Schauß.
Constans s. Kirchenmusik.
Cornelius, Peter. — Werke f. Männerchor (Mies) DS 21, 23/24.
Crome, Fritz s. Kopenhagen.
Curjel, Hans s. Ästhetik, Händel, Oper, Strauß, Stravinskij.
Curtius, Walther s. Wüllner.
Curwen, Kenneth s. Gesang, Musik.
Curzon, Henri de s. Chabrier.
Cuypers, H. — Die Missa in honorem S. Caeciliae, GBo 44, 9/10.
Cybis s. Toscanini.

D

Dach, Simon. — (Massinger) DS 20, 37.
Daeglau, Greta s. Wagner.
Daffner, Hugo s. Bizet, Nietzsche.
Dahlke, Ernst s. Musikunterricht, Sonate.
Dahms, Walter s. Giordano, Italien, Lattuada, Musik, Oper, Stradivarius, Wolf-Ferrari.
Damerini, Adelmo s. Leonardo da Vinci.
Danckert, Werner s. Liszt.
Danek, Max s. Segovia.
Danhelovsky, Konstantin s. Bruckner.
Daniel, Oskar s. Gesang.
Daub, Richard s. Janácek.
Daub-Mohr, M. s. Musikvereine.
Daube, Otto s. S. Wagner, Wolzogen.
Dauffenbach, Wilhelm s. Kirchenmusik, Pfeiffer.
David, Hans Th. s. Ästhetik, Bach.
David, Johann Nep. — Ein neuer Meister d. Orgel (Auer) MD 17, 5/6.
Davis, Arthur Kyle s. Lied.
Dawson, R. V. s. Beethoven.
Debussy, Claude. — (Sabaneev) ML 10, 1 — Blick auf D. (Goldbeck) MdA 11, 2 — Apropos of the Interpretation of C. D. (Molié) E 8, 1 — D. as Critic (Westrup) MMR 59, 702.
Deklamationsrhythmik. — Zur Frage der D. (Fellerer) ZfM 11, 5.
Delacour, André s. Canteloube.
Delius, Frederick. — D. and his literary Sources (Abraham) ML 10, 2 — D. and America (Blom) MQ 15, 3 — „Mass of Life" (Collins) Che 10, 77 — Is Music for the Million? (Hull) Sb 9, 11.
Della Corte, Andrea s. Picciní, Schubert.
Delmas, Marcel s. Widor.
Del Mela, Domenico. — Ein vergessener Erfinder (Rose) S 86, 33.
Demuth, Norman s. Holbrooke.
Dent, Edward J. s. Musik, Weißmann.
Desderi, Ettore s. Musik.
Desfontaines, Jean. — Un compositeur oublié de l'école de Lully (Moberg) RMus 12, 29 — Quelques notes sur J. D. (Tessier) RMus 12, 29.
Dessau. — Bauhaus u. Friedrich-Theater (Seidl) DTZ 26, 478.
Dessauer, Heinrich s. Klavier.
Deutsch, Leonhard s. Superpiano, Viertelton.
Deutsch, Otto Erich s. Schubert.
Dickinson, A. E. F. s. Bach, Musik.
Diestel, Hans s. Violine.
Diesterweg, Adolf, s. Berlin, Bespr., Dvořak.
Dietzsch, Paul s. Bespr.
Dirigent. — Der D. u. d. Werk (Böttcher) DS 20, 40.
Dirigieren. — Über das Auswendig-Dirigieren im Konzert (Heid) Chm 2, 10 — Chordirigent u. Orchesterdirigent (Henrich) To 33, 6 — Über Dirigieren u. Dirigenten (Moellendorff) DMMZ 51, 1 — Der moderne Dirigent (Scherchen) A 9, 3 — Das Ferndirigieren (Schliepe) DTZ 26, 478 — D. aus d. Ferne (Schliepe) DMZ 50, 37.
Dispeker, Thea s. Musikunterricht.
Dissonanz. — Zum Wesen der Dissonanz (Zöllner) AMZ 56, 9.
Dittersdorf, Karl von. — His Fame and Fall (Souper) MMR 59, 698.
Divitis, Antonius. — (Doorslaer) TVN 13, 1.
Doflein, Erich s. Bespr., Gesang, Hindemith, Musikfeste.
Dohnányi, Ernst von. — „Der Tenor" in Nürnberg (Jahn) S 87, 10.
Dold, Alban s. Musikhandschriften.
Dolmetsch, Arnold. — A. D. u. die deutsche Musik (Walter) Sti 22, 10/11.
Doorslaer, G. van s. Divitis.
Doppelempfinden s. Synästhesie.
Dortmund. — Die Singgemeinde Dortmund u. ihre innere Aufgabe (Hensel) Sg 4, 6.
Dost, Walter s. Chorgesang.
Dostojewskij s. Jeremias.
Dotto, Paolo s. Palermo.
Douël, Martial s. Schubert.
Draber, H. W. s. Blasinstrumente, Gay.
Dragonetti, Domenico. — (Luton) Gf 29, 7/8.
Dreiklang. — D. Notenbild d. tonischen D. u. d. Tonleiter im Gesang- (Musik-) Unterricht (Thiessen) HfS 23, 9/10.
Dresden. — D.'s musikalische Tradition. Sti 23, 7.
Dressel, Erwin. — „Armer Columbus" in Krefeld (Baum) S 86, 43 — „Der Kuchentanz" in Kassel (Hartleb) S 87, 23 — (Struck) AMZ 56, 24 u. Mw 9, 6.
Drew, W. S. s. Gesang, Rhythmus.
Drexler, Friedrich s. Orgel.
Drinkwelder, Erhard s. Kirchenmusik.
Drischner, Max s. Orgel.
Drömann, Christian s. Kirchenmusik.
Druskin, M. s. Stravinsky.
Drwenski, Walter s. Orgel.
Due, Alf s. Grieg.
Dürer, Albrecht. — Das Nürnberger Dürerjahr u. seine musikalischen Veranstaltungen (Jahn) DTZ 26, 489.
Dütschke, Hans s. Händel
Dütschler, Ulrich s. Stradivarius, Violine.
Dufourcq, Norbert s. Orgel.

Duisburg. — D. als Musikstadt (Berekoven) S 87, 26 — 8 Jahre Duisburger Oper (Funk) AMZ 56, 26/27 — D.'s Musikleben einst u. jetzt (Hendel) Mw 9, 7 — D.'s Entwicklung zur Musikstadt (Tödten) AMZ 56, 26/27.
Dukas, Paul. — (Schwerke) M Q 14, 3.
Duncan-Rubbra, Edmund s. Finzi.
Dunhill, Thomas F. s. Musik.
Duschek, Josepha. — Ein Brief von J. D. (Rychnovsky) A 9, 2.
Dvořák, Anton. — (Hänel) DAS 30, 5 — (Mello) DMZ 60, 17 — (Schnoor) ZM 96, 5 — (Witt) Mw 9, 5 — Opernkomponist D. (Brichta) S 87, 12 — A. D. zum Gedächtnis (Diesterweg) AMZ 56, 17 — „Slawische Tänze" (Felber) MfA 258 — In memoriam (Sourek) A 9, 5/6.

E

Ebel, Arnold s. Chorgesang, Musikunterricht.
Eberhard, L. s. Violine.
Eberlin, Daniel. — (Rollberg) ZeK 7, 2.
Echzell, Emil s. Chorgesang, Musikfeste.
Eckhardt, Karl Egon s. Brand.
Eggar, Katharine E. s. Musiker.
Egger, Max s. Kernstock.
Eggert, Walther s. Stade.
Ehrhardt, Alfred s. Ästhetik.
Eichler, J. s. Klavier.
Einstein, Alfred s. Petrucci, Wolf.
Eisenach. — E. u. die Kurrende (Keußler) A 9, 5/6.
Eisenmann, Alexander s. Musikunterricht.
Eisler, Hanns s. Kritik.
Elektrische Musik. — Zur Frage der elektrischen Tonerzeugung (Beyer) Mk 21, 5 — Neue Wege zur elektrischen Musik (Huth) S 86, 40, 47 — Musizierende Elektrizität. Jörg Mager u. sein Sphärophon (Morgenroth) DTZ 27, 501 — Grundfragen d. elektrischen Musikübertragung (Rosenthaler) DTZ 27, 501 — Elektrische Tonerzeugung (Warschauer) MdA 11, 5 .
Elis, E. s. Orgel.
Elkin, Robert s. Händel.
Elliot, J. H. s. Berlioz, Mozart, Musik, Orchester.
Elsenaar, E. s. Mozart.
Engel, Carl s. Schubert, Wagner.
Engel, Emil s. Gitarre, Körner, Laute.
Engel, Robert s. Belajeff, Rußland, Schubert.
Engelhardt, Wolfgang s. Beethoven.
Engelsma, Ferdinand. — (André) Mc 9, 4.
Engländer, Richard s. Konzert, Lied.
Enßlin, Hermann s. Musikfeste.
Epstein, Peter s. Wilh. Fried. Bach, Musikbibliotheken, Musikunterricht, Oper, Weill, Weinberger, Wildermann.
Erb, Jörg s. Gesang, Jugendmusik.
Erben, Hans s. Battistini, Gesang.
Erbstein, M. s. Gesang.
Erckmann, Fritz s. Pfitzner.
Erlangen. — Um d. musikwissenschaftliche Seminar d. Universität (Unterholzner) AMZ 56, 17.
Ermatinger, Erhart s. Musik.
Ernest, Gustav s. Musik.
Erpf, Hermann s. Musik.
Esser, J. s. Mendelssohn-Bartholdy, Musikunterricht.
Estland. — Musikinstrumenten-Fertigung u. Handel in E. (Peters) MIZ 38, 8.
Ettinger, Max s. Musik.
Eutin. — Die Eutiner Hofkapelle unter Kapellmeister von Weber (Brandt) Or 5, 18.
Evans, Edwin s. Film, Goossens.
Ewens s. Chorgesang, Lendvai.

F

Fallet, Eduard M. s. Neuenburg.
Fara, Giulio s. Pesaro.
Farbenhören s. Synästhesie.
Fauré, Gabriel. — La genèse de Pénélope (Fauré-Fremiet) RM 10, 7.
Fauré-Fremiet, Philippe s. Fauré.
Faust. — F. in d. Musik (Lebede) HfS 23, 24.
Faux-Bourdon. — The Mystery of Faux-bourdon solved (Borren) MT 70, 1034.
Fehr, Max s. Wagner.
Feilitzsch, Karl von. — „Die rote Fackel" in Nürnberg (Jahn) S 87, 2 — (Matthes) AMZ 56, 2 u. Mw 9, 2.
Felber, Erwin s. Juden, Musik, Szymanowski.
Felber, Rudolf s. Dvorak, Schubert.
Fellerer, Karl Gustav s. Bach, Deklamationsrhythmik, Follia, Kirchenmusik, Musik, Polyphonie.
Fengler, Franz Adalbert s. Musikunterricht.
Feo, Franco de s. Volksmusik.
Fermate. — Zum Fermatenproblem (Goslar) EK 1928, 68.
Ferraria, Luigi Ernesto s. Jaques-Dalcroze.
Ferrero, Leo s. Chopin.
Ferroud, P. O. s. Roussel.
Fétis, M. s. Violine.
Feudel, E. s. Musikunterricht.
Feydt, W. s. Lessing.
Fienga, Pasquale s. Scarlatti.
Film. — (s. a. Oper) — Kompromisse u. Schlimmeres (zum Thema „Filmmusik") (Abendroth) AMZ 56, 25 — Die Filmmusik auf künstlerischen Wegen (Arnold) ZM 96, 2 — Probleme d. Filmmusik (Bernhard) A 9, 7/8 u. DTZ 27, 499 — Musik u. Film (Beyer) Mk 21, 6 — Music and the Cinema (Evans) ML 10, 1 — Musik u. Film (Haas) DTZ 27, 499 — Aus d. Praxis d. Filmmusik (Kayser) MdA 11, 3 — Mechanische Filmmusik (London) AMZ 56, 28/29 — Grundgedanken zur Filmmusik (Meckbach) Mel 8, 1 — Der Film als Werbemittel der deutschen Sängerbewegung (Meyer) DS 20, 27 — Grundsätzliches zum Klangfilmproblem (Raskin) Mel 8, 5/6 — Music in the Cinema (Sabaneev) MT 70, 1032 — Filmmusik (Warschauer) MdA 11, 3.
Finck, Lilly s. Musikunterricht, Stimme.
Findeisen, Th. A. s. Kontrabaß.
Finke, Fidelio F. s. A. Hába.
Finzi, Gerald. — (Duncan-Rubbra) MMR 59, 703.

Firchow, Paul s. Musikunterricht.
Fischböck, Matthias. — (Riesenfeld) S 87, 21.
Fischer, Alfred s. Literaphon.
Fischer, Frank. — F. F. u. das „Wandervogel-Liederbuch" (Gudenberg) Sg 5, 4.
Fischer, Hans s. Musik, Musikunterricht.
Fischer, Martin s. Orgel, Rundfunk.
Fischer, Wilhelm s. Bach.
Fisher, William Arms s. Musik.
Fitz, Oskar s. Viola.
Fladt, E. s. Silcher.
Flath, Walter s. Bach.
Flechtner, Hans-Joachim s. Musik, Oper.
Fleischer, Oskar s. Lied.
Fleischmann, Hugo R. s. Musik, Oper, Strauß.
Flesch, Carl. — C. F. als Erzieher (Altmann) Mk 21, 7.
Flesch, Carl s. Capet
Flesch, Hans. — Der kommende Mann DMMZ 51, 24.
Floerke, J. Andor s. Gitarre.
Flöte. — Die Rohrflöte (Gerhardt) ZfI 49, 19 — Die Ezakanflöte (Janetzki) HfS 23, 16 — Die Böhmflöte (Müller) DMMZ 51, 13 u. Or 6, 11 — Die Schneidersche Schulflöte (Schneider) HfS 23, 18 — The Flute (Wynn) M Q 15, 3.
Flood, W. H. Grattan s. Cambert, Grabu.
Flora, Francesco s. Metrik.
Florenz. — Documenti per la storia musicale di Firenze (Celleſi) RMI 35, 4.
Floresco, Silvio s. Violine.
Flower, Newman s. Händel.
Flüchter, Bernhard s. Schubert.
Fock, G. s. Schnitger.
Fölsing, Fritz s. Chorgesang.
Follia. — Eine kirchenmusikalische Bearbeitung der F. (Fellerer) GBl 53, 4.
Forchhammer, Jörgen s. Gesang.
Ford, Walter s. Schubert.
Formenlehre. — (Moellendorff) DMMZ 51, 9.
Fornerod, Aloys s. Musikästhetik.
Franck, César. — F.'s Technique (Hutchings) MT 70, 1037.
Francke, Otto s. Lothar.
Franke, A. s. Orgel.
Franke, F. W. s. Choral.
Frankfurt a. M. — Frankfurter Musikpolitik (Holl) A 8, 11/12 — Was geht in Frankfurt vor? (Holl) Mel 8, 3.
Frankreich. — (s. a. Musik) — French Basques (Alford) ML 10, 2 — Entwicklung d. neueren französischen Schule (Coeuroy) Mel 7, 12 — Entwicklungstendenzen in d. französischen Musik nach Debussy (Coeuroy) Mel 8, 1 — Austro-German Musicians in France in the 18th century (Prod'homme) M Q 15, 2.
Franz, Robert. — R. F. on Schubert and others (Aldrich) M Q 14, 4.
Franz, Rudolf s. Verdi.
Franziskus. — San Francesco e la musica (Signorelli) MO 11, 3.
Fraser, Andrew A. s. Hindemith, Musik, Oper, Prokofieff, Strauß.
Fraungruber, Hans s. Chorgesang, Pommer.
Freistedt, Heinrich s. Kirchenmusik.
Frerichs Friedrich s. Lied.
Freund, Erich s. Weinberger.
Freygang, Max s. Chorgesang.
Freytag, Ludwig. — MdS 11, 1.
Friedland, Martin s. Atterberg, Braunfels, Musik, Schubert.
Friedrich, Edmund s. Orgel.
Friedrich der Große. — Als Musiker (Martell) DMMZ 51, 23.
Frömbgen, Hanns s. Hegel.
Froggatt, Arthur T. s. Palestrina.
Frotscher, Gotthold s. Bach, Orgel.
Fuhr, Karl s. Viola, Violine.
Fuhrich, Hermann s. Kirchenmusik.
Funk, Heinrich s. Brahms.
Funk, Peter s. Duisburg.
Funke s. Musik, Phonetik.
Furian, Martin s. Lied.
Furtwängler, Wilhelm s. a. Bach.

G

Gäbel, Chr. s. Gesang.
Gagnebin, Henri s. Belgien.
Gál, Hans s. Chorgesang, Kammermusik.
Galpin, F. W. s. Harfe.
Gambe. — Die Stimmung der Gambe (Müller) Mk 21, 5.
Garnier, G. L. s. Musik.
Gast, Peter. — P. G., der Freund Nietzsches (Unger) DMZ 60, 8 — Warum ist P. G.'s „Löwe von Venedig" nicht wieder aufgeführt worden? (Wachler) ZM 96, 3.
Gatti, Guido M. s. Alfano, Gui, Wolf-Ferrari.
Gay, John. — 2 Szenen aus d. englischen Bettleroper von J. G. u. Pepusch. ZM 96, 3 — Die Bettler-Oper (Draber) DTZ 27, 492.
Geige s. Violine.
Geilsdorf, Paul .— (Oehmichen) DS 21, 12.
Geiringer, Karl s. Laute, Musik, Schubert.
Generalbaß. — Das Zeitalter der Generalbaßschrift (Imroth) To 33, 28 — Formen u. Gestaltungsmittel des Generalbaßzeitalters (Litterscheid) MG 7, 1.
Gennrich, Friedrich s. Melodie.
Geometrie. — Musikalische Geometrie (Harburger) ZfM 11, 4.
George, André s. Roussel.
Geramb, Viktor s. Zack.
Gerber, Rudolf s. Praetorius, Reusner.
Gerdes, Johann s. Programm.
Gerhardt s. Flöte.
Gerhartz, Karl s. L. Mozart.
Gershwin, Georgio. — (Kahn) RMI 36, 1.
Gesang. — (s. a. Dortmund, Grammophon, Rundfunk, Tonfilm) — Kann man eine Stimme „machen"? Stw 4, 1 — Stimmpsychologie (Anthes) Sti 23, 3 — Die Stimme in d. Oper (Berg) MdA 10, 9/10 — Beiträge zur mittelalterlichen Stimmkunst (Biehle) Sti 23, 9 — Was hat d. Erziehung zum Tondenken anderen Stimmbildungswegen voraus? (Böhme-Köhler) MpB 51, 3ff — Gesangsbegleiter (Brache) S 87, 6 — Die Stimme u. das Or-

chester (Braunfels) MdA 10, 9/10 — Vocal and Unvocal (Colyer) ML 10, 3 — The Mystery of the Voice (Curwen) Sb 9, 11 — Grundsätzliches zum Gesangsstudium (Daniel) MdA 10, 9/10 — Singbewegung u. Gemeinschaftssingen (Doflein) MdA 10, 9/10 — Imitation and Suggestion (Drew) MT 69, 1029/30 — Durch Singen zur Haltung (Erb) Sg 4, 6 — Stimmbildung einst und jetzt (Erben) DTZ 26, 479 — Objektive Bestimmung des Charakters d. Singstimme (Erbstein) Sti 23, 6 — Moderne Stimmbildung (Forchhammer) Sti 23, 5 — Die akustischen Grundlagen d. Stimmbildung (Forchhammer) Sti 23, 9 — Etwas von d. Stimmpflege (Gäbel) Merz 6, 1 — Vorbedingungen zum Sologesangsstudium f. Berufszwecke (Guldenschuh) Sti 22, 10/11 — Stimmerziehung (Hahn) Chm 3, 3. 5 — Aufgabe d. Stimmbildung im Industriebezirk (Hensel) Sg 4, 6 — Heimatliche Sänger aus alter Zeit (Höller) Co 9, 2 — Die Tonbildung in der Gesangskunst (Jansen-Wessel) DTZ 27, 493 — Die Sprache im Gesang (Iffert) SMpB 17, 18/19 — Lieder-Singing at the Cross-ways (Joubert) MMR 88, 692 — Die Geheimnisse des Gesangsunterrichts (Kloep) To 32, 52 — Über d. gesundheitlichen Wert des Singens (Köhler) DS 21, 18. 20 — Der große Atem (Köppler) Sg 5, 1 — Stimme u. Instrument (Krenek) MdA 10, 9/10 — Stimme u. Seele (Lardy) Sti 23, 1 — Die „Membrane" im Dienste d. Stimmbildung (Lardy) Sti 23, 7 — Sing- u. Sprechtechnisches f. Kirchengesanglehrer (Löbmann) MD 17, 5/6 — Über d. Grenzen von Singen u. Sprechen (Löbmann) Merz 6, 6 — Kritik u. Gesangstimme (Marfi) Sti 23, 7 — Prüfet die Gesanglehrer (Mauck) NW 58, 9 — Etwas über Resonanzen aus d. vergleichenden Anatomie (Moll) Merz 5, 7 — Unsere Tonsilben als Stimmbildner (Moll) Sti 23, 6 — Renaissance des Falsettierens (Moser) Sti 23, 1 — Die Phonetik des Kunstgesangs (Nadoleczny) Sti 23, 3 — Das Singen in den Jungenbünden (Pallmann) Sg 4, 6 — Interpretation u. Atmung (Pasche) S 87, 13 — Diagnose u. Methode im Gesangunterricht (Polster) Sti 23, 3 — Gesangs-Selbstunterricht? (Polster) Sti 23, 6 — Über Stimmfunktionsübungen (Reichelt) Sti 23, 7 — Wie soll sich die Gesangskunst der Stimmwissenschaft gegenüber verhalten? (Reinecke) Mw 9, 2 — Das Gesangspädagogentum (Sattler) NW 58, 11 — Praktische Ecke f. Stimmerziehung (Schiegg) MS 59, 3 — Das Positive in Theorie u. Praxis d. Stimmerziehung (Schiegg) Sti 23, 4 — Der Opernsänger von heute u. seine Schulung (Wallerstein) MdA 10, 9/10 — Über Tonalitätssinn u. Gesangunterricht (Weiß) Mk 20, 11 — Tonbildung im Gesangunterricht (Weiß) DTZ 27, 496 — Wiederentdeckung d. Stimme (Wellesz) MdA 10, 9/10.

Geßl, Franz s. Kirchenmusik.

Gfeller, W. s. Musikunterricht.

Ghislanzoni, Antonio. — (Mantovani) MO 11, 3/4.

Giese, Fritz s. Revue.

Gieseking, Walter s. Musikkritik.

Gil-Marchez, Henri s. Rousſel.

Giordano, Umberto. — „André Chénier" in Berlin (Hirschberg) S 87, 26 — „Das Mahl der Spötter" in Hamburg (Birgfeld) S 87, 19 — (Schaub) AMZ 56, 19 — „Der König" in Mailand. Mw 9, 2 — (Dahms) AMZ 56, 4 — „Il Re" in Mailand (Rose) RMZ 30, 3/4.

Gisiger, Karl A. s. Stimme.

Gitarre. — (s. a. Körner, Schubert) — Die Hausersche Torresgitarre Modell Llobet (Bischoff) Gf 29, 7/8 — Die G. als Konzertinstrument (Buek) Gf 29, 9/10 — Der Werdegang einer G. (Buek) Gf 30, 3/4 — Der Dichter u. d. G. (Engel) Gi 9, 11/12 — Rundfunk u. G. (Floerke) Gf 30, 3/4 — Die Normung bei d. Gitarre (Heubach) Gf 29, 11/12 — Der Abstieg d. G. (Jordan) Gf 29, 9/10 — Zur Geschichte d. G. in Rußland (Maschkewitz) Gi 10, 3/4 — Über d. künstlerische Wiedergabe d. Gitarrenliedes (Rittmannsberger) Gi 10, 1/2 — Die Torresgitarre (Schwarz-Reiflingen) Gi 9, 7/8 — Zur Literatur d. G. (Schwarz-Reiflingen) Gi 9, 9/10 — Die spanische G. u. ihre Gegner (Schwarz-Reiflingen) Gi 10, 1/2.

Glazounov, A. K. — (Sabaneev) MT 70, 1033.

Gleboff, Igor s. Mussorgsky, Stravinsky, Theater.

Glocken. — Das Schulglockenspiel (Paepcke) ZS 1, 6.

Gluck, Christoph Willibald — (s. a. Mozart, Wagner) — Iphigenie auf Tauris (Arend) BlS 9, 25 — Die Instrumentation bei G. (Aber) Or 5, 15/16 — Zwei Arien aus „Poro" (Haas) MJ 3, 1929 — Eine spanische Quelle zu G.'s Don Juan (Nettl) ZfM 11, 4 — G. u. Rousseau (Orion) BlS 9, 25 — Deux collaborateurs italiens de G. (Prod'homme) M 90, 38 ff — G.'s Armide (Souper) MMR 58, 691.

Goddard, Scott s. Mussorgskij.

Gödtel, Karl s. Chorgesang.

Göhler, Georg s. Bach, Juristisches, Schreyer, Verdi.

Gölz, Richard s. Kirchenmusik.

Görlitz. — Ein alter Musikalienkatalog der Peterskirche (Gondolatsch) ZfM 11, 8.

Goethe, Johann Wolfgang. — G. and Music (Istel) M Q 14, 2 — G. u. d. deutsche Männergesang (Kötzschke) DS 21, 11 — G. u. unsere Zeitwende (Leifs) ZM 96, 7 — G. u. die Musik (Martell) Geg 58, 6.

Götsch, Georg s. Rußland.

Göttig, Willy Werner s. Musikunterricht.

Gofferje, Karl s. Breuer.

Goldbeck, Frederik s. Debussy.

Goldmark, Rubin s. Sonneck.

Golestan, Stan s. Rumänien.

Goller, Vinzenz s. Kirchenmusik, Orgel.

Golther, Wolfgang s. Pfitzner.

Gomboſi, Otto Johannes ſ. Kirchenmuſik, Lajtha, Ungarn.
Gondolatſch, M. ſ. Görlitz.
Gooſſens, Eugène. — „Judith" (Evans) Che 10, 79.
Gooſſens, Eugène ſ. Schubert.
Gordes, Karl ſ. Komponiſtin.
Gorm, Ludwig ſ. Mozart.
Goslar, Julio ſ. Fermate, Kirchenmuſik.
Gottſchalk, Richard ſ. Leſſing, Schubert, Tolſtoj.
Gounod, Charles ſ. Bach.
Grabu, Louis. — Quelques précisions nouvelles sur Cambert et G. à Londres (Flood) RM 9, 10.
Gräner, Georg ſ. Äſthetik, Muſik, Rundfunk.
Graeſer, Wolfgang. DMZ 50, 30 — Zum Gedächtnis (Varges) KiM 9, 105.
Graevenitz, v. ſ. Zöllner.
Graf, Emil ſ. Choral, Luther, Schubert.
Graf, Herbert ſ. Oper, Operette, Rußland.
Grammophon. — Der Pantophone-Apparat (Auerbach) Mk 21, 5 — Die Gebrauchsmöglichkeiten der Schallplatte (Gronoſtay) Mk 21, 6 — Schallplatte u. Partitur (Harders) AMZ 30, 7/8 — Die Stimme auf d. Schallplatte (Heinitz) MdA 10, 9/10 — Die Sprechmaſchine im Dienſte d. Geſangspädagogik (Janetſchek) Sti 22, 12 — Das G. in der Schule (Keller) SMpB 17, 20 ff — Die Schallplatte in der Kunſt (Leiſegang) T 31, 10 — The Gramophone and History (Lyle) Sb 9, 3 — Schallplatte, Rundfunk u. Hausmuſik (Mojſiſovics) AMZ 56, 5 — Die Schallplatte (Preußner) MiL 5, 3 — G. im Muſikunterricht? (Sporn) Merz 5, 7 — Moderne Muſik auf d. Grammophon-Platte (Stuckenſchmidt) A 9, 1.
Graſſi, E.-C. — (Boucher), M 90, 33 ff.
Gratia, L. T. ſ. Muſikinſtrumente.
Grattan, C. Hartley ſ. Auſtralien.
Graun. — Zur Bibliographie d. Trioſonaten von Joh. Gottl. u. Carl Heinr. Graun (Schenk) ZfM 11, 7.
Gray, Cecil ſ. Caldara.
Green, L. Dunton ſ. Muſik, Muſikfeſte, Schubert.
Greene, H. Plunket ſ. Schubert.
Greiner, Albert. — A. G. u. ſeine Singſchule (Löhmann) MpB 51, 1.
Greiſer, Wolfgang ſ. Litauen.
Grempe, P. M. ſ. Muſikalien.
Greß, Richard ſ. Bach, Beethoven, Kontrapunkt, Münſter, Muſikunterricht.
Grew, Eva Mary ſ. Newman.
Grieg, Edvard. — (Niemann) MfA 251 — Das Zeugnis E. G.'s vom Konſervatorium in Leipzig (Due) Or 6, 2.
Griesbacher, P. ſ. Muſik.
Grillparzer, Franz. — F. G. als Komponiſt (Mannheimer) Or 6, 4.
Grimm, Friedrich Karl ſ. Spanien.
Grimm, Otto ſ. Ziehharmonika.
Gronoſtay, Walter ſ. Grammophon, Oper.
Gropp, Hellmut. — „George Dandin" (Tödten) AMZ 56, 24.
Großmann, Guſtav. — „Das Wunder der heiligen Cäcilia" (Zareſt) S 87, 23. — (Proſt) AMZ 56, 25.
Groſz, Wilhelm. — (Hoffmann) BlS 9, 14 — „Der arme Reinhold". Einführung (Preiß) BlS 9, 14.
Groth, Ernſt ſ. Leſſing.
Grotrian, Kurt — S 87, 10.
Grotrian-Steinweg, Kurt. — (Schwers) AMZ 56, 10.
Gruber, Franz. — „Stille Nacht — heilige Nacht" (Mayr) DS 21, 4.
Grünwald, Rich. ſ. Beſpr.
Grüters, Hugo. — (Anton) RMZ 29, 31/32.
Grüttner, Adalbert. — (Böttger) DS 21, 16.
Grunsky, Karl ſ. Bruckner, Klavier.
Gudenberg, Victor ſ. F. Fiſcher.
Güldenſtein, Guſtav ſ. Muſiktheorie.
Günther, Johannes ſ. Revue.
Günther, Siegfried ſ. Beſpr., Kammermuſik, Muſikunterricht, Oper, Reger.
Gürſter, Eugen ſ. Theater.
Gui, Vittorio. — „Fata Malerba" (Gatti) Mel 7, 11.
Guldenſchuh, Ernſt ſ. Geſang.
Guldner, J. ſ. Amerika.
Gurlitt, Wilibald ſ. Orgel.
Gutman, Hanns, ſ. Berlin, Beſpr., Boccaccio, Italien, Muſik, Oper, Rundfunk, Stravinskij, Tonfilm.
Guttmann, Alfred ſ. Arbeitermuſik, Chorgeſang, Muſik, Ochs, Schubert, Viertelton.
Guttmann, Oskar ſ. Kirchenmuſik, Lortzing, Muſikkritik, Oper, Schubert, Weinberger.
Gyſi, Fritz ſ. Kunz.

H

Haas, Hermann ſ. Film, Steinberg, Veidl.
Haas, Joſef. — Der 50 Jahre alte (Laux) RMZ 30, 11/12 — Der Fünfzigjährige (Schwers) AMZ 56, 11.
Haas, Joſef ſ. Kirchenmuſik.
Haas, Robert ſ. Gluck, Singſpiel.
Hába, Alois. — (Finke) A 8, 8.
Hába, Alois ſ. Muſikgeſchichte.
Hába, Karl. — (Ocadlik) A 8, 8.
Habel, Ferd. ſ. Schubert.
Haefeker, Kurt ſ. Lied.
Händel, Georg Friedrich. — Händelfeſtſpiele in Göttingen (Abendroth) AMZ 55, 30/31 — Die Aufgaben der heutigen Händelforſchung (H. Albert) HJ 1928 — Das Händel-Feſt in Kiel (Becker) ZM 95, 7/8 — Der für die Sünden der Welt gemarterte Jeſus (Bernhardt) Mk 21, 4 — Das 2. deutſche Händel-Feſt in Kiel (Broeſike-Schoen) A 8, 9 — Zur Renaiſſance d. H.-Oper (Curjel) Mel 7, 10 — Ein Eingriff in eine Händelpartitur (H. Dütſchke) HJ 1928 — H.'s Comic Oratorio Hercules (Elkin) Sb 9, 6 — Jupiter in Argos (N. Flower) HJ 1928 — 2. Händelfeſt in Kiel (Herner) Mw 8, 8 — Vom Halliſchen Händelfeſt (Heuß) ZM 96, 7 — Das Text-

problem v. H.'s „JudasMaccabäus" (Heuß) HJ 1928 — Das H.-Fest in Halle a. S. (Klanert) AMZ 56, 26/27 — Händelrenaissance u. Opernregie. Bemerk. z. dtschn. Uraufführg. v. Alcina in Leipzig (Latzko) Mel 7, 8/9 — Some Arrangements of H.'s Choruses (Mansfield) MMR 58, 693 — Bach u. H. (Müller-Blattau) JP 1926 — Händelkult (Pfohl) Mw 8, 9 — Händel und der protest. Choral (Schering) HJ 1928 — Zur H.-Renaissance (Sonderburg) O 28, 6 — Über die gegenwärtige Krise der H.-Pflege (Steglich) ZfM 10, 11/12 — Die neue Händel-Opern-Bewegung (Steglich) HJ 1928 — Das Händel-Erlebnis eines Sängers (G. A. Walter) HJ 1928 — „Frohsinn u. Schwermut" (Zander) DAS 30, 1 — Das H.-Fest zu Halle a. S. (Klanert) Or 6, 13 — 3. H.-Fest in Hallea. S. (Kleemann) S 87, 27.

Hänel, Walter s. Arbeitersänger, Chorgesang, Dvořák, Schubert.

Häßler, E. s. Rosbaud.

Hahn, Mary s. Gesang.

Hakemeyer, Heinz s. Albert, Bittner, Schütz.

Halbig, Hermann s. Musikgeschichte.

Halder s. Klavier.

Hallmann, Elisabeth s. Neumann.

Halm, August. — (Brichta) S 87, 7 — (Maack) DTZ 27, 493 u. ZM 96, 3 — (Mohr) Mk 21, 7 — (Reichling) MG 7, 3 — (Schletter) MdS 11, 4 — Zum Tode A. H.'s (Schmid) Sg 5, 4.

Halm, August s. Analyse, Autor, Klavier.

Hamburg. — H. als Musiklehrerstadt (Heinitz) DTZ 26, 483.

Hammerschmidt, Karl s. Schubert.

Handke, Robert s. Bach.

Handschin, Jacques s. Melodie, Musikfeste, Mussorgsky.

Hanke, Alfred s. Musikunterricht.

Hannover. — Die Gründung u. erste Entwicklung der Hofkapelle (Rahlfs) Or 5, 17.

Hapke, Walter s. Wetz.

Harburger, Walter s. Geometrie, Reger.

Harders, H. H. Heinrich s. Grammophon.

Hardörfer, Anton s. Chorgesang.

Harfe. — The Sumerian Harp of Ur (Galpin) ML 10, 2 — Harfeninstrumente im Unterricht (Schletter) HfS 23, 19.

Harmonie. — Einheit u. Wesenheit d. Harmonie (Jöde) MG 7, 2 — Harmonielehre (Moellendorff) DMZ 50, 30 ff. — Weiteres üb. Wert u. Bedeutung des harmonischen Dualismus (Pottgießer) AMZ 55, 48/49 — Mein Weg zur praktischen Harmonie (Renner) ZM 96, 6.

Harmonika. — H. in Rußland (Peters) MIZ 39, 5.

Harnisch, Wolfgang Hoffmann s. Tonfilm.

Hartleb, Hans s. Dressel, Janacek, Vollerthun.

Hartmann, Albert s. Hannover, Roger-Ducasse.

Hartmann, Ludwig s. Wolfrum.

Harzen-Müller, A. N. s. Loewe.

Hasenclever, Fritz s. Chorgesang.

Hartung W. s. Ochs.

Hatzfeld, Johannes s. Kirchenmusik.

Hauer, Josef Matthias. — (Stuckenschmidt) MdA 10, 7.

Hauer, Walter s. Musikunterricht.

Hauff, W. v. s. Musikfeste.

Haupt, Fritz s. Musikunterricht, Schubert.

Hausegger, Siegmund von s. Musiker.

Hawaii. — Hawaii-Musik (Nevermann) Mk 20, 11.

Haydn, Josef. — (s. a. Botstiber) — Die Instrumentation bei J. H. (Botstiber) Or 5, 20/21 — Zur Chronologie d. Klaviersonaten, Klaviertrios u. Streichquartette (Keller) NMZ 49, 24 — H. at Bath (Mansfield) MMR 58, 691 — Bemerkungen zu H.'s Nelson-Messe (Schmid) NMZ 49, 24 — H.-Erinnerung (Schwabacher-Bleichröder) DMZ 60, 22 — The Pictorial Element in Haydn (Souper) MMR 58, 693 — Unbekanntes Autograph eines Kanons von J. H. (Tenschert) Mk 21, 4 — Die Echtheit des „neu entdeckten" Requiems von J. H. (Ursprung) MD 16, 11/12 — H.'s Sinfonien u. unsere Konzertprogramme (Waltershausen) NMZ 49, 24.

Hegel. — H. u. d. musikalische Romantik (Frömbgen) Mk 21, 9.

Heid, Philipp s. Bach, Chorgesang, Dirigieren, Kahn, Musikfeste, Ochs, Pfitzner, Schubert.

Heidenreich, C. L. s. Klavier.

Heilige. — Komponierende Heilige (Bonvin) GBo 45, 6.

Heimsoeth, Friedrich. — F. H. u. die Musik (Kahl) GBl 52, 8.

Hein, Heinrich s. Tonbewußtsein.

Heine, Heinrich. — Le „divagazioni musicali" di Enrico Heine (Bonaventura) MO 10, 12.

Heine, Heinrich s. Wagner.

Heinitz, Wilhelm s. Grammophon, Hamburg, Musikhandschriften, Orchester.

Heinrich, Traugott s. Laut.

Heinrichs, Hans s. Chorgesang.

Heinsheimer, Hans s. Operette.

Heiß, Hermann s. Zwölftonmusik.

Heitmann, Fritz s. Orgel.

Hellmers, Gerhard s. Bossi, Roselius.

Hellwig, Günther s. Musikinstrumente.

Hemsen, Ed. s. Pommer.

Hendel s. Duisburg.

Henderson, A. M. s. Beethoven.

Henkel s. Kirchenmusik.

Hennings, J. s. Schubert.

Henrich, Hermann s. Chorgesang, Dirigieren, Stravinsky.

Hensel, Olga s. Gesang.

Hensel, Walther s. Dortmund.

Herman, Nikolaus. — (Kaufmann) A 9, 2 — „Cantica sacra" (Sturm) A 9, 2.

Herner, Heinrich s. Händel.

Hernried, Robert s. Burkard, Jaques-Dalcroze, Mozart, Musiker, Musikfeste, Pfitzner, Schubert, Wagner.

Herold, W. s. Kirchenmusik, Prätorius.

Herre, Max s. Schubert.

Hertzmann, Erich s. Musikhandschriften.

Herwegh s. Sayn-Wittgenstein.

Herwig, Hans s. Schubert.
Herzog, Friedrich W. s. Tonuhr.
Heß, Ludwig s. Keußler.
Heß, Willy (Hirschberg) S 87, 28 — Der Siebzigjährige (Schnirlin) AMZ 56, 28/29.
Hesse, Hermann s. Musik.
Hetsch, Gustav s. Andersen, Lind.
Heubach, A. s. Gitarre.
Heugel, Jacques s. Ästhetik, R. Wagner.
Heuß, Alfred s. Bach, Händel, Leipzig, Monteverdi, Musik, Musikkritik, Musikunterricht, Riemann, Schubert, R. Strauß.
Heyden, Reinhold s. Chorgesang.
Hiege, Hans Oscar s. Klavier.
Hilbrand, Aug. s. Hüttenbrenner, Lied.
Hildebrandt, Paul s. Musik.
Hillgenberg, Egon s. Musikunterricht.
Hiltmann, Wilhelm Eduard. — W. E. H., d. erste Organist an d. Friedenskirche in Potsdam (Andrich) To 33, 22.
Hindemith, Paul. — (Fraser) ML 10, 2 — Der Geist im Werke H.'s (Benninghoven) Mk 21, 10 — Über „Lieder für Singkreise" (Doflein) Mg 7, 4 ff — „Neues vom Tage". To 33, 27 — „Neues vom Tage" in Berlin RMZ 30, 23/24 — „Neues vom Tage" (Altmann) Sb 9, 12 — „Neues vom Tage" in Berlin (Hirschberg) S 87, 25 — (Schwers) AMZ 56, 24 — (Steinhard) A 9, 7/8 — „Neues vom Tage" (Strobel) Mel 8, 5/6 — (Willms) BIS 9, 29.
Hindemith, Paul s. Musikkritik.
Hinrichsen, Max s. Musikbibliotheken.
Hippel, Bruno s. Theater.
Hirschberg, Leopold s. Beethoven, Musik, Musikalien, Schubert, Schumann.
Hirschberg, Walther s. Albert, Bittner, Cimarosa, Giordano, Heß, Hindemith, Musikalien, Verdi.
Hochetus. — Der Hochetus (Schneider) ZfM 11, 7.
Höckner, Hilmar s. Kanon.
Höller, A. s. Gesang.
Hoerée, Arthur s. Honegger, Rousſel.
Hören. — (s. a. Synästhesie) — (Matthes) SMpB 18, 11 — Vom musikalischen Hören (Brichta) S 86, 44 — Gehörsstörungen beim Musiker (Schweisheimer) Or 5, 23.
Hörisch, Ernst s. Musik.
Hörschelmann, Ottmar s. Jugendmusik, Rundfunk.
Hörth, Franz Ludwig s. Oper.
Höttges, Richard s. Ästhetik.
Hofer, Heinrich s. Singspiel.
Hoffmann, E. T. A. — Dramen nach H. (Merbach) BIS 9, 19.
Hoffmann, Fritz s. Musikfeste.
Hoffmann, Hans s. Schütz.
Hoffmann, Heinrich s. Mozart.
Hoffmann, Kurt s. Kirchenmusik, Lied, Praetorius.
Hoffmann, R. St. s. Grosz.
Hohlbaum, Robert s. Schubert.
Hohmann, Erich s. Wagner.
Holbrooke, Joseph. — H. and his New Opera (Demuth) Sb 9, 8.
Holde, Artur s. Janáček, Konzert, Musik, Musiker.
Holl, Karl s. Frankfurt a. M., Juristisches, Musikfeste.
Holländer, Hans s. Janáček, Mahler, Schubert.
Holland. — (s. a. Musik) — Two modern Dutch „Nationals" (Antcliffe) E 8, 1 — Holländische Musik von 1900—1925 (Pijper u. Sanders) Mel 7, 8/9.
Honegger, Arthur. — (Pannain) RaM 1, 8/9 — Musicien populaire (Hoerée) RM 10, 3 — „Judith" in Darmstadt (Kulz) S 86, 39.
Howard, Walther s. China, Musik.
Hübner, Herbert s. Musik.
Huesgen, Rudolf s. Münster i. W.
Hüttenbrenner, Anselm. — (Hilbrand) DS 20, 27.
Hughes, Patrik s. Bliß, Wien.
Hull, A. Eaglefield s. Bespr., Kammermusik, Schottland, Tonart.
Hull, Robert H. s. Delius, Musik.
Hunek, Rudolf s. Musikfeste.
Hussey, Dyneley s. Oper.
Hutchings, A. J. B. s. Franck.
Huth, Arno s. Autor, Berlin, Elektrische Musik, Klavier, Wolf-Ferrari.
Hutschenruijter, Wouter s. Militärmusik.

I

Jacob, Walter s. Knappertsbusch, Mechanische Musik.
Jahn, Fritz s. Dohnány, Dürer, Feilitzsch.
Jakobi, Teodor s. Moldenhauer.
Janáček, Leoš. — (Brichta) S 86, 34 — (Newmarch) Che 10, 73 — (Schulhoff) AMZ 55, 34/35 — (Stein) PT 5, Sept. — (Steinhard) A 8, 8 u. Mw 8, 10 — Totenmusik für Janáček (Brod) A 9, 3 — Erinnerung an L. J. (Brod) MdA 10, 7 — „Die Sache Makropulos" in Frankfurt (Daub) Mw 9, 4 u. RMZ 30, 9/10 — (Hartleb) S 87, 9 — (Holde) AMZ 56, 8 — L. J. and his Operas (Holländer) M Q 15, 1.
Janetschek, Edwin s. Grammophon, Konzert.
Janetzki, Bruno s. Flöte.
Janitscharenmusik. — (Rogge) DMMZ 51, 4.
Janko, Paul v. — P. v. J. u. s. Klaviatur (Weißhappel) Or 6, 6.
Janoff, U. L. s. Lenin.
Jansen, Lothar s. Cimarosa.
Jansen-Wessel, Anita s. Gesang.
Japan. — Die Entwicklung abendländischer Musik in J. u. über japanische Musik (Kron) DTZ 27, 493 — Europäische Musik in J. (Netke-Loewe) AMZ 55, 47.
Jaques-Dalcroze, Emil. — Il metodo J.-D. ha per base la danza? (Ferraria) RMI 35, 4 — E. J.-D.'s Lebenswerk (Hernried) Merz 6, 5 u. Or 6, 8 — Bei J.-D. (Kroll) Mel 8, 2 — Über J.-D. u. s. Methode (Müller) MiL 5, 3 — E. J.-D. u. seine Bedeutung für unsere Zeit (Storck) DTZ 26, 489.
Jaques-Dalcroze, Emil s. Klavier.

Jazz. — Die Jazzmusik (Apold) S 87, 13 — Der Ursprung des J. u. das Wesen seiner Verbreitung (Bernhard) Or 5, 19 — Jazz u. Chorgesang (Imroth) To 33, 7 — Jazz u. Negermusik (Kern) To 33, 15 — Notiz zum J. (Weill) MdA 11, 3.
Jean-Aubry, G. s. Rousſel, Schubert.
Jemnitz, Alexander s. Klangfarbe.
Jenkins, Cyril s. Bespr.
Jensen, Adolf. — (Mello) DMZ 60, 4 — Aus unveröffentlicht. Briefen. Königsberger Allg. Ztg. 1929, 35 — Leben u. Werk (Müller-Blattau) Königsberger Allg. Ztg. 1929, 35 — Aus Briefen (Pohl) Kölnische Volkszeitung 1929, 67.
Jeremias, Otakar. — Dostojewskij als Opernlibrettist. „Die Brüder Karamasoff" in Prag (Schulhoff) AMZ 55, 47 — „Die Brüder Karamasoff" in Prag (Steinhard) A 8, 9.
Jeuckens, Robert s. Musikunterricht.
Ježek, J. s. Burian.
Iffert, August s. Gesang.
Ihering, Herbert s. Theater.
Jicha-Steinberg, Susanne s. Lehmann.
Imroth, G. s. Generalbaß, Jazz, Madrigal
Indien. — Aboriginal and Animistic Influences in Indian Music (Strickland) M Q 15, 3.
Instrumentalmusik. — Frauen u. J. (Arendt) DMZ 60, 2 — Die Vorherrschaft d. Instrumentalmusiz (Beck) DMZ 60, 22 — Die „physiologischen Irrtümer" als Ursache der bisherigen Unvollkommenheiten unserer instrumentalen Methodik (Rau) DTZ 27, 493.
Instrumentation. — Zur J. im 17. Jh. (Nef) JP 1928 — The new I. (Wellesz) Sb 9, 7.
Interview. — Von Interviews u. anderen lustigen Dingen (Chop) S 87, 19.
Joachim, Josef. — Brahms u. J. bei der Entstehung d. Violin- u. d. Doppel-Konzerts von J. Brahms (Schnirlin) Mk 21, 2.
Jochum, Eugen RMZ 30, 23/24.
Jochum, Otto. — „Missa angelica" op. 10 MS 59, 4.
Jöde, Fritz s. Harmonie, Lied, Mozart, Musikunterricht.
John, Kate Dalliba s. Kritik.
Johner, Dominicus s. Bespr., Kirchenmusik.
Jooß, Kurt s. Tanz.
Jordan, H s. Gitarre.
Jordan, Wolfgang s. Mechanische Musik.
Joubert, M. s. Gesang.
Iphigenie. — J. als Opernstoff (Merbach) BlS 9, 25.
Island. — Isländische Volkslieder (Leifs) ZfM 11, 6.
Isler, Ernst s. Orgel.
Istel, Edgar s. Albéniz, Bizet, Cervantes, Goethe, Rimskij-Korsakov, Schubert, Spanien.
Italien. — Tendenzen u. Stile in d. neuen italienischen Musik (Casella) Mel 8, 1 — Schulmusikpflege in Italien (Dahms) AMZ 55, 38 — Die faszistische Autoren-Organisation (Dahms) AMZ 55, 41 — Kulturelle Grundlagen der italienischen Trecentomusik (Gutman) Mk 20, 12.
Juden. — Das jüdische Musikwesen im neuen Palästina (Brust) AMZ 55, 36 — Gibt es eine jüdische Musik? (Felber) MdA 10, 8 —. The Jewish National School in Music (Sabaneev) M Q 15, 3.
Jugendmusik. — Jugendmusik u. Jugendbewegung (Beiträge von Warner, Umbreit, Erb) Mg 6, 8 — Jugendmusikbewegung u. Berufsmusikerorganisation (Hörschelmann) MG 6, 6. — Jugendmusik (Pfannenstiel) Mel 8, 2 — Die deutsche Jugendmusikbewegung (Schuh) SMZ 68, 19.
Jung, J. s. Weidt.
Jung, Lina s. Musikgeschichte.
Juristisches. — (s. a. Melodie) — Die Gema als „moralische Anstalt" (Auckenthaler) S 87, 14 — Zur Frage d. Ausnutzung des Aufführungsrechts. Afma, Gema u. Reichskartell (Göhler) RMZ 30, 5/6 — „Gema" u. „G.D.T." (Holl) DTZ 27, 497 — Besitzstörung im Mietbesitz gegenüber Musiklehrern (Karschny) DTZ 26, 478 — Komponisten u. Musikverbraucher (Kopsch) S 86, 50 — Römische Konferenz u. Berner Übereinkunft (Kopsch) AMZ 55, 30/31 — Das Recht an d. Melodie u. d. musikalische Parodie (Pauli) RMZ 30, 3/4 — Komponisten u. Musikverbraucher (Ritter) S 87, 11 — Das System der Gema (Ritter) S 87, 17 — Darf einem Musiker sein Klavier gepfändet werden? (Sommer) DMZ 60, 9 — Noten-Leihsystem u. Not d. Konzertvereine (Stein) DS 20, 41 — La nuova legge sul diritto di palco nei teatri comunali (Tabanelli) RMI 36, 1 — Lex Parsifal, Lex Johann Strauss (Tischer) RMZ 30, 13/14 — Von der wirtschaftlichen Ausnutzung d. Aufführungsrechts (Tischer) RMZ 30, 19/20.
Iwanow-Boretzky, M. s. Beethoven, Musik.

K

Kärnten. — Zur Weise der Kärtner Volksballade (Anderluh) DV 31, 1/2 — Die kleinsten Kärntnerlieder (Liebleitner) DV 31, 1/2 — Wie das Landvolk die mehrstimmigen Kärntnerlieder singt (Liebleitner) DV 31, 1/2 — Die gereimte Volksdichtung in K. (Moro) DV 31, 1/2 ff.
Kager, R. s. Metronom.
Kahane, Arthur s. Operette.
Kahl, Willi s. Heimsoeth, Müller, Schubert.
Kahle, A. W. J s. Ruthardt.
Kahn, Emil s. Rundfunk.
Kahn, Otto H. s. Gershwin.
Kahn, Robert. — R. K. als Chorkomponist (Heid) Chm 2, 10.
Kahse, Georg Otto s. Chorgesang.
Kalisch, A. s. Musik, Musikkritik, Strauß.
Kalk, Otto s. Pfitzner.
Kallenberg, Siegfried s. Lothar.
Kaminski, Heinrich. — „Jürg Jenatsch" in Dresden (Petzet) S 87, 19 — (Rappoldi) RMZ 30, 19/20 — (Schmitz) AMZ 56, 18 —

(Stefan) MdA 11, 5 — Die Orgelwerke von H. K. (Tappolet) MD 17, 2.
Kamlah, Wilhelm s. Schütz.
Kammerer, J. Im. s. Schweiz.
Kammermusik. — (s. a. Musikfeste) — Vokale Kammermusik (Gál) MdA 10, 9/10 — Über Gestalt u. Sinn von Kammerkonzert, Kammersinfonie u. Kammeroper (Günther) Mk 21, 10 — The Earliest known String-Quartet (Hull) M Q 15, 1 — Deutsche K. u. d. deutsche Jugendmusik (Katz) HfS 23, 9/10 — On the Origins of the String-Quartet (Pincherle) M Q 15, 1 — String Chamber Music (Watson) ML 10, 3.
Kampe, Franz. — Zu s. 50. Geburtstage MdS 11, 4.
Kampers, Otto s. Atonale Musik, Kritik, Künstler, Schönberg, Waltershausen.
Kanon. — Der Kanon im Unterricht (Höckner) MG 6, 7 — Der Bau eines Kanons in d. Untertertia (Pitsch) ZS 1, 7.
Kapp, Julius s. Bespr., Oper, Schillings, Wagner.
Karg-Elert, Sigfrid s. Musikunterricht.
Karma-Baldszun, Isi. s. Lied.
Karschny, Erich s. Juristisches.
Karthaus, Werner s. Musik, Musikkritik.
Kastner, Rudolf s. Brahms, Lied.
Katz, Erich s. Kammermusik, Kritik, Musikfeste.
Kauder, Hugo. — (Wiener) S 86, 51/52.
Kaufmann, M. s. Herman.
Kaun, Hugo. — „Menandra" in Hannover (Hartmann) AMZ 55, 40 — (Stege) S 86, 39 — H. K. u. die Orgel (Ohrmann) S 87, 13.
Kayser, Hans s. Film.
Kelchner, Elsa s. Musikunterricht.
Keldorfer, Viktor s. Musikfeste, Schubert.
Keller, Heinrich s. Orgel.
Keller, Hermann s. Bach, Haydn, Musik, Musikunterricht.
Keller, Hugo s. Grammophon.
Kemper, Karl s. Orgel.
Kempers, K. Ph. Bernet s. Clemens non Papa.
Kempf, Georg s. Orgel.
Kenyon, Max s. Bach.
Kermbach, C. s. Chorgesang.
Kern, Kurt s. Jazz.
Kernstock, Ottokar. — (Egger) To 32, 47.
Kerridge, W. H. s. Musik.
Kerwey, Julia. — „Die schöne Lau" in Schwerin Mw 9, 6 — (Reinhard) AMZ 56, 21 u. S 87, 21.
Kestenberg, Leo s. Musikunterricht.
Keußler, Gerhard von. — (Kricka) A 9, 5/6 — K.'s Gesänge (Heß) A 9, 5/6 — „Die Burg" (Krosig) Mw 9, 7 — „In jungen Tagen" in Berlin (Ohrmann) S 87, 9 — K. u. die Bühne (Sachse) A 9, 5/6 — K.'s Biblische Oratorien (Stein) A 9, 5/6 — „Die Burg" (Steinhard) A 9, 5/6.
Keußler, Gerhard von s. Bach, Eisenach, Musik, Vokalmusik.
Keyfel, Ferdinand s. München, Musiker, Weill.
Kießling, Hans s. Orgel.
Kimbell, Julian s. Tremolo.
Kinkeldey, Otto s. Schubert.
Kinsky, Georg s. Caroline v. Weber.
Kirchenlied s. Lied.
Kirchenmusik. — (s. a. Cäcilienverein, Gesang) — Apostolische Konstitution . . . MD 17, 4 — Eine neue apostolische Konstitution Pius' XI. über K. MS 59, 3 — Die Instrumentalmesse als liturgisches Kunstwerk GBo 44, 7 — Der „Geistliche Melodienschatz" von Chr. Drömann u. R. Röckel ZeK 7, 4 — Heilands Klage in d. Passionsliturgie (Arnoldus) GBo 45, 3 — Geist d. K. u. Atonalität (Bachmann) KiM 9, 104 — Das Thema des Kirchenmusikers (Bachmann) KiM 9, 105 — Der evangelische Kirchenchor (Balthasar) SBeK 59, 1/2 — Das „Melodienbuch zum Gesangbuch" (Beckmann) EK 1928, 67 — Der evang. Gemeindegesang in Geschichte u. Gegenwart (Blume) SBeK 59, 8 — The Measure in Gregorian Music (Bonvin) MQ 15, 1 — Zur wirtschaftlichen Lage d. Kirchenmusikers (Braunfels) MD 17, 2 u. EK 1929, 74 — Alte od. moderne K.? (Cäcilianus) MS 59, 2 — Die evangel. Kirche u. d. Reorganisation ihrer chorischen Kirchenmusik (Choinanus) ZeK 6, 8 — Ist es gestattet im Hochamt beim Offertorium ein deutsches Lied zu singen? (Constans) MS 59, 5 — Der Choral als Deuter der Liturgie (Dauffenbach) GBo 44, 7 ff — Von Pius X. zu Pius XI. (Drinkwelder) MS 59, 5 — Zur Geschichte d. K. um d. Wende d. 17. Jhs. in Deutschland (Fellerer) MD 16, 9/10/11/12 — K. u. Musikwissenschaft (Fellerer) MS 59, 6 — Die vokale Kirchenmusik d. 17./18. Jh. u. die altklassische Polyphonie (Fellerer) ZfM 11, 6 — Eine Alleluia-Studie (Freistedt) GBl 52, 8 ff — Zur Frage: Katholische K. u. Singbewegung (Fuhrich) Sg 5, 2 — Seelsorge u. K. (Geßl) MD 17, 2 — Unser Gemeindegesang (Gölz) MuK 1, 2 — Der gregorianische Choral u. d. Volk (Goller) MD 17, 4 — Bemerkungen zur „L'homme armé-Frage (Gombosi) ZfM 10, 11/12 — Zum rheinisch-westfälischen Sondergut an Kirchenliedern (Goslar) EK 1928, 68 — Auf d. Wege zur Gesangbucherneuerung (Goslar) EK 1928, 69 — Gedanken z. Entwurf des rheinisch-westfälischen Sondergutes an Kirchenliedern (Goslar) EK 1929, 74 ff — Über d. Kultmusik in Deutschland (Guttmann) Mel 7, 10 — Schule u. K. (Haas) MS 59, 1 u. ZS 1, 7 — Zur Situation d. K. (Hatzfeld) MiK 5, 1 — Kirchenmusikalischer Aufbruch (Hatzfeld) MiL 5, 2 — Die Pflege d. K. in d. Provinz Sachsen (Henkel) ZeK 6, 10 — Dürfen wir im evangelischen Gottesdienste Chorgesänge lateinisch singen? (Herold) ZeK 7, 2 — Gedanken über Kirchenkonzerte (Hoffmann) SBeK 59, 3 — Das monodische Prinzip in d. evang. K. (Hoffmann) SBeK 59, 5 — Die Gesänge z. neuen Meßformular am Herz-Jesu-Feste (Johner) GBl 53, 6 — 25 Jahre Motuproprio (Johner) MS 59, 3 — Eine Einführung in d. Liturgie (Kressel) ZeK 7, 4 — Ein Wort zum Melodie-

buch (Krieger) EK 1929, 77 — Singbewegung u. Kirche (Kurka) KiM 10, 110 — Die Wiener Klassiker als Kirchenmusiker (Kurthen) MD 17, 2 — Das Melodienbuch zum Gesangbuch (Landgraeber) EK 1929, 74 — „Tolerieren, nicht propagieren" (Lechthaler) MD 17, 3 — Unsere Zeit u. d. religiöse Musik (Lechthaler) MiL 5, 2 — Über Passionsmusik (Löbmann) MD 17, 4 — Das Melodien- u. Choralbuch zum Deutschen evangelischen Kirchengesangbuch (Lubrich) EK 1929, 75 u. SBeK 60, 1 — Gedanken zur Feier d. Kar- u. Osterwoche (Möhler) MS 59, 3 — Vom Wesen d. evangelischen K. (Moser) MuK 1, 1 — Gegenwartskrise u. Zukunftswege d. evang. Gesangbuches (Moser) MuK 1, 4 — Rond het vokaal-instrumentaal Vraagstuk in de kerkelijke Polyphonie der XVe eeuw (Mueren) TVN 13, 1 — K. u. Presse (Nelsbach) GBo 45, 4 — Sinn u. Wesen d. protestantischen K. u. ihre Krise in d. Gegenwart (Piersig) NMZ 49, 22 — Apostolische Konstitution üb. Liturgie, gregorianischen Choral u. heilige Musik (Pius XI) GBo 45, 5 — Zur L'homme armé-Frage (Plamenac) ZfM 11, 6 — Die Singbewegung u. d. evang. Kirche (Prüfer) SBeK 59, 11 — Der springende Morgenstern (Prümers) EK 1929, 72 — Musik im evang. Gottesdienst (Reimann) MuK 1, 1 — Kirche u. Musik (Reusch) MG 6, 6 — The Prayer Book Version of the Psalms, and its Musical Rendering (Richards) MT 70, 1034 — Die neuere liturgische Bewegung u. d. K. (Saß) SBeK 59, 4 — Erneuerung der K. (Schaller) SBeK 59, 1/2 — Katholische K. von gestern, heute und morgen! (Schmid) Og 5, 3 — Chorsingen in d. protestantischen Kirche (Schmidt) KiM 10, 114 — Die Celler Passion (Schmidt) Sg 5, 3 — Etude sur les psaumes huguenots (Schneider) SMpB 18, 12 ff — Von der kirchlichen Psalmodie (Segnitz) AMZ 55, 34/35 — Zur Pflege der K. (Seidenstücker) KiM 9, 106 — Ein Weg zum gregorianischen Choral (Stäblein) Merz 6, 6 — Die Bedeutung d. Liturgie im evang. Gottesdienst (Stählin) ZeK 7, 5 — Das heilige Opfer, die Hochzeit Christi mit seiner Kirche. Der Choral — das Hochzeitslied (Stock) GBo 44, 8 — Die Antiphonae maiores des Adventes u. ihre Stellung im gregorianischen Choral (Stöhr) GBl 52, 12 — Die Zukunft des Gesangbuches (Thomas) MuK 1, 1 — Der Rhythmus d. Kirchenmelodien (Wandersleb) ZeK 7, 3 ff — Das Salve Regina (Weißenbäck) MD 16, 9/10 — K. u. christliche Gemeinde (Weißenbäck) MD 17, 2 — Erneuerung der K. (Weißenbäck) MD 17, 5/6 — Kirche u. Musik (Wolff) Sg 5, 2 — Die kirchenmusikalische Bedeutung a. bayerischen Lehrerbildungsanstalten (Wolfrum) ZeK 7, 7 — Welche Aussichten bestehen f. d. Erhaltung d. K. u. d. Fortbestand d. kirchenmusikalischen Amtes? (Wolgast) MuK 1, 2 — Über d. Aufführung begleiteter Figuralmusik im Gottesdienst (Zeggert) ZBeK 59, 3 — K. d. 18. Jh.'s (Zehelein) Og 5, 4 ff.

Kircher, Athanasius. — Musurgia universalis (Moll) Merz 5, 1 ff.

Kirchner, Theodor. — Zum 25. Todestag (Thiessen) S 86, 39 — Th. K.'s Klavierwerke (Wolff) MpB 51, 1.

Kirschstein, Martin s. Musikunterricht.

Klanert, Paul s. Händel, Verdi.

Klang. — Der K. als Wortbildner (Riesenfeld) S 87, 26.

Klangfarbe. — Klangfarbenschicksale (Jemnitz) Mk 21, 3.

Klarinette. — Zur Geschichte der K. (Martell) Or 5, 17/18.

Klavier. — (s. a. Musikunterricht) — Das K. als Gebrauchsinstrument (M. versch. Beiträgen) Mk 21, 6 — Methode od. Naturgesetz in d. Technik d. Klavierspiels (Baldessari) Merz 5, 9 — Klavierunterricht u. Arbeitsschulprinzip (Barth) Merz 5, 5 — Pianistische Lesetechnik u. Improvisation (Beninger) DTZ 26, 487 — Grundlagen zu einem System d. Klavierdidaktik (Beninger) ZS 2, 1 — The Pianoforte Duet (Berger) MMR 58, 696 — The Pedal (Berger) MMR 59, 698 — The Unwanted Pianoforte Solo (Brent-Smith) MT 69, 1027 — Ein gewaltiger Krebsschaden in d. Klavierbranche (Cieplik) ZfJ 49, 10 u. DJZ 30, 3 — Das K. der Zukunft (Dessauer) S 87, 26 — Was fehlt dem Klavier? (Eichler) Mk 21, 9 — Erziehung an 2 Klavieren (Grunsky) HfS 23, 13/14 — Der neue Stil für 2 Klaviere (Grunsky) Mk 21, 3 — Von d. Reklame in d. Klavierindustrie (Halder) DJZ 30, 2 — Die Spielart bei K. u. Flügel (Halder) ZfJ 49, 2 — Grundsätzliches zur Klavierübung (Halm) Sg 4, 6 — Vom Hammerklavier zum Viertelton-Piano (Heidenreich) SMpB 18, 5 — Ein Dritteltonklavier (Hiege) S 87, 26 — Klavierbau u. neue Musik (Huth) Mk 21, 4 — The Child and the Pianoforte (Jaques-Dalcroze) M Q 14, 2 — Die metrische Reform durch Eugen Tetzel (Kutta) Merz 5, 12 — Musikalische Erziehung durch das K. (Loebenstein) Mel 8, 5/6 — Note sull' interpretazione dei classici del pianoforte (Perrachio) MO 11, 6 — Musiche per autopiano (Pilati) MO 10, 12 — Zur Frage d. Tonbildung (Rellstab) DTZ 27, 493 — Neue Gedanken zum Problem d. Klaviertechnik (Schuch) S 87, 28 — Der Händlername im Klavier (Stege) AMZ 55, 38 — Klavierdämmerung? (Stempelmann) DJZ 30, 7 — Zur Rechtfertigung meiner Anschlagslehre (Tetzel) ZM 95, 7/8.

Klebs, Paul s. Orchester.

Kleemann, Hans s. Händel, Verdi.

Kleiber, Erich (Schulhoff) A 8, 9.

Klein, John W. s. Boito, Verdi.

Kleverkaus, Friedrich s. Violine.

Klocke, Erich s. Musik.

Kloep, C. s. Gesang, Künstler.

Klokow, Erich s. Mozart.

Kluge, Reinh. s. Paganini.

Knappertsbusch, Hans. — (Jacob) AMZ 56, 13 — Der Fall K. (Bartels) Mw 9, 3 — Der Kampf um K. (Neuhaus) ZM 96, 3.

Knayer, C. s. Schubert.
Knorr, Iwan s. Tschaikowsky.
Koberg, Fritz s. Lied.
Koch, Markus s. Musikunterricht.
Koechlin, Charles s. Musik.
Köhler, Willy s. Gesang.
Köln a. Rh. — Die Kölner Oper in den letzten Jahren im Lichte der Statistik (Lemacher) AMZ 56, 4 — The Cologne Opera Festival (Scott) MMR 59, 701.
Kötzsch, Hans s. Operette, Schubert.
Koenen, Friedrich. — Der Reorganisator d. rheinischen Kirchenmusik (Nelsbach) GBl 53, 5.
Königsberg. — Zum 120jährigen Bestehen des Königsberger Stadttheaters (Maschke) S 86, 38.
Köntges, Emil s. Schubert.
Köppler, Jörg s. Gesang.
Körner, Clara s. Bespr.
Körner, Theodor. — D. Dichter u. d. Gitarre (Engel) Gi 10, 3/4.
Kötzschke, Richard s. Chorgesang, Goethe.
Kohout, Josef. — Aufgefundene Opern von J. K. (Branberger) A 9, 2.
Kolarsky, Josef s. Noten, Schwind..
Kolinski, M. s. Temperatur.
Komponistin. — Komponistinnen (Gordes) S 86, 49.
Kongehl, Erich s. Chorgesang.
Konstantinopel. — Musik in K. (Lyner) DMZ 60, 14.
Kontrabaß. — Das Vibrato (Findeisen) Ko 1, 1 — Der K. im Orchester (Möchel) Ko 1, 1 — (Pietsch) Ko 1, 1 — Die Geschichte des K.s (Warnecke) Ko 1, 1.
Kontrapunkt. — (Moellendorff) DMMZ 51, 7 — Gegenwartsfragen zum Unterricht im K. (Greß) Merz 6, 3.
Konzert. — (s. a. Oper) — Zur Geschichte des Konzertprogramms (Engländer) DTZ 27, 500 — Der Rückbildungsprozeß im Konzertleben u. in der Hausmusik (Holde) DTZ 27, 500 — Zentralisierung im Konzertbetriebe? (Janetschek) Sti 23, 7 — Renaissance des Konzertes (Latzko) DTZ 27, 500 u. PT 5, Sept. — Jugendkonzerte (Oberborbeck) AMZ 55, 36 — Unfug des Konzertierens (Ochs) DTZ 26, 477 — Öffentliche Propaganda im Konzertsaal (Riesenfeld) S 87, 5 — Von der Organisation öffentlicher Konzertveranstaltungen (Stege) DS 20, 37 — Zur Organisation des Konzertlebens (Stege) S 86, 38 — Krise des Konzertbetriebs (Strobel) NMZ 49, 23 — Die Brücke zum Konzerterfolg (Usthal) DMMZ 51, 4 — Freikarten-Reform (Witt) AMZ 55, 47.
Kopenhagen. — Der Schubertmonat im Musikleben Kopenhagens (Crome) S 87, 2.
Kopsch, Julius s. Juristisches.
Korngold, Julius s. Steinitzer.
Korrepetieren. — (Redlich) PT 6, Jan/Febr.
Koßmann, E. F. s. Zelter.
Kotek, Georg s. Pommer.
Krämer, Karl s. Musikfeste.
Kralik, Heinrich s. Schubert.
Kraus, Josef Martin (Schreiber) DMM 51, 24.
Kraus, Karl. — K. K. u. Offenbach (Krenek) MdA 11, 3.
Krejci, J. s. Martinu.
Krenek, Ernst. — (s. a. Schreker) — (Preußner) MdA 11, 4 — Autobiographische Skizze BlS 9, 10 — Meine 3 Einakter BlS 9, 10 — Zu meinen Orchesterwerken op. 43a, 54, 58 PT 6, Jan/Fbr. — „Jonny spielt auf" in Zürich (Laszlo) S 86, 31 — Kr.'s Jonny-Dichtung im geistesgeschichtlichen Zusammenhang d. Weltschmerzes u. d. Rousseauismus (Majut) German.-romanische Monatsschrift 16, 11/12 — Einakter-Zyklus in Berlin (Ohrmann) S 86, 50 — 3 Einakter in Berlin (Schwers) AMZ 55, 50 — „Jonny" im Ausland (Weismann) MiL 5, 1.
Krenek, Ernst s. Casella, Gesang, Musik, Oper, Operette, Schubert.
Kressel, s. Kirchenmusik.
Kretschmer, Emanuel s. Theremin.
Krička, J. s. Keußler.
Krieger, Erhard s. Bach, Kirchenmusik, Telemann.
Krienitz, Willy s. Musikunterricht.
Kritik. — Kritik der Kritik (Amar) Mel 8, 3 — Zeitungskritik (Eisler) Mel 8, 3 — The Critic (John) Sb 9, 6 — Grenzen der Kunstkritik (Kampers) S 86, 49 — Kleinstadtkritik (Katz) Mel 8, 3 — Der Auch-Kritiker (Riesenfeld) S 87, 13 — Kunstkritik von gestern, heute u. morgen (Schulz-Dornburg) Mel 8, 3 — K. am zeitgenössischen Schaffen (Weill) Mel 8, 3.
Kroatien. — Gesang in K. (Piffl) DS 20, 40.
Krojanker, E. Th. s. Tonfilm.
Kroll, Erwin s. Jaques-Dalcroze, Pfitzner, Rundfunk.
Kromolicki, Josef. — Ein moderner Kirchenkomponist (Schosland) Merz 6, 6.
Kron, Gustav s. Japan.
Krosigk, Fr. v. s. Keußler, Weinberger.
Kroyer, Theodor s. Musik, Musikunterricht.
Krüger, Theodor s. Musik.
Krünitz, Hans s. Bespr.
Krug, Siegfried s. Musikfeste.
Krug, Walther s. Musik, Schubert.
Krumscheid, Al. s. Mozart.
Kruse, Georg Richard s. Lessing, Lortzing, Meyerbeer, Mozart.
Kühle, L. s. Musik.
Kühn, Walter s. Chorgesang, Musikalisch, Musikunterricht, Wolf.
Kühne, Karl s. Musiker.
Künstler. — Künstlertum u. Proletariat (Kampers) AMZ 55, 49 — Künstlertum u. Aberglauben (Kloep) S 87, 12.
Kugler s. Musikfeste.
Kuhn, G. s. Liszt.
Kulz, Werner s. Honegger, Musikvereine, Wagner.
Kunst. — K. u. Staatshilfe. (Wicke) DTZ 26, 483
Kunz, Ernst. — „Der Fächer" in Zürich RMZ 30, 23/24 — (Gysi) AMZ 56, 22.

Kunze s. Radeck.
Kurka, W. s. Kirchenmusik.
Kurth, Reinhold s. Orgel.
Kurthen, W. s. Kirchenmusik, Lemacher, Palestrina, Schubert, Victoria.
Kutta, Hans s. Klavier.
Kuznitzky, Hans s. Musikfeste, Musikunterricht, Revue, Tanz, Wagner.

L

Laaff, Ernst s. Schubert.
Labande L. H. s. Tanz.
Lachmann, Robert s. Schubert.
Laciar, Samuel L. s. Schubert.
Lämmerhirt, Hugo s. Bach.
Laforêt, Claude s. Musik.
Laible, Friedrich s. Laute.
Lajtha, Ladislaus. — (Gombosi) Mel 8, 5/6.
La Lande, Michael Richard de. — La carrière versaillaise de La Lande (Tessier) RMus 12, 27.
La Laurencie, L. de s. Campra.
Lambert, Constant (Zoete) MMR 59, 700.
Lampmann, Gustav s. Musik.
Lancellotti, Arturo s. Vessella.
Landau, Anneliese s. Schubert.
Landgraeber, Hermann s. Kirchenmusik.
Landormy, Paul s. Chopin, Schubert.
Landry, Lionel s. Musik, Schubert, Ton.
Landshoff, Ludwig s. Bach.
Lang, Oskar s. Bach.
Lang, Paul s. Laute, Schubert.
Lange, Fritz s. Joh. Strauß.
Lanner, Josef. — Schubert, J. Strauss, and the Waltz (Straeten) MT 69, 1028.
Lardy, Emil s. Gesang, Musik.
Lasso, Orlando di. — O. di L. u. unsere Zeit (Wallner) Augsburger Postztg. 22. 6. 1929.
Laszlo, A. s. Krenek, Schoeck.
Lattuada, Felix. — Molières „Précieuses ridicules" als Oper in Mailand (Dahms) AMZ 56, 13.
Latzko, Ernst s. Händel, Konzert, Leipzig, Prohaska, Rundfunk, Wetzler.
Lauhöfer, Fritz s. Musikästhetik, Oper.
Laut. — Die Aussprache der Stoßlaute in d. neuhochdeutschen Schriftsprache im Spiegel ihrer Dauerlaute (Heinrich) Sti 22, 10/11.
Laute. — Le règne du luth (Brancour) M 90, 37 — Die L. in d. staatl. Privatmusiklehrerprüfung (Bruger) DTZ 27, 497 — Zur neuen Lautenbewegung (Engel) Gi 9, 7/8 — Vorgeschichte u. Geschichte d. europäischen Laute bis zum Beginn der Neuzeit (Geiringer) ZfM 10, 9/10 — Um die L. (Laible) Gf 29, 7/8 — Le Luth (Lang) RM 10, 5.
Laux, Karl s. Haas, Musikfeste.
Lavauden, Thérèse s. Afrika.
Lebede, Hans s. Faust, Musik, Musikunterricht.
Lechthaler, Josef. — „Stabat mater" in Schwerin MD 16, 7/8.
Lechthaler, Josef s. Chorgesang, Kirchenmusik, Orgel.
Lederer, Josef s. Musiker.
Le Flem, Paul s. Rousseel.
Lehmann, Lilli NW 58, 11 — (Chop) S 87, 22 — (Jicha-Steinberg) A 9, 7/8 — (Martienssen) MiL 5, 4/5 — (Reimérdes) Sti 23, 9 — (Schwers) AMZ 56, 21 — Zum Gedächtnis (Breithaupt) Mk 21, 10 — Die Achtzigjährige (Rasch) AMZ 55, 48.
Lehner, Walther s. Schubert.
Leib, Walter s. Chorgesang.
Leichsenring, Hugo s. Orgel.
Leichtentritt, Hugo s. Musikfeste, Schubert.
Leifs, Jón s. Goethe, Island, Musikfeste.
Leipzig. — „Musikstadt" L. (Balthasar) Mel 7, 12 — Einweihung d. Instrumenten-Museums d. Universität (Heuß) ZM 96, 7 — Leipziger Dirigenten- u. Orchesterprobleme (Latzko) RMZ 30, 23/24 — Das neue Instrumenten-Museum (Zschinsky-Troxler) AMZ 56, 26/27.
Leisegang, Herbert s. Grammophon.
Lemacher, Heinrich (Kurthen) GBo 44, 9/10.
Lemacher, Heinrich s. Cäcilienverein, Köln, Schwartz.
Lendvai, Erwin. — Greif-Zyklus, Werk 52. (Ewens) DS 20, 46.
Lenin. — L. u. die Musik (Janoff) Mw 8, 12.
Leo, Maria s. Musikunterricht.
Leonardo da Vinci. — L. d. V. e la musica (Damerini) MO 11, 3.
Leonhardt Otto s. Roger-Ducasse.
Lessing, Gotthold Ephraim (s. a. Musik) — L. u. d. Musik (Feydt) Merz 6, 2 — L.'s Verhältnis zur Musik (Gottschalk) AMZ 56, 3 — Zum 200. Geburtstage (Gottschalk) ZM 96, 1 — L.'s Verhältnis zur Musik (Groth) Mk 21, 4 — L. u. d. Männerchor (Kruse) DS 21, 1 — L. u. die Musik (Münnich) ZS 2, 2 — (Rein) DMZ 60, 4 — Ferngespräch mit Lessing (Riesenfeld) S 87, 4 — L. u. d. Musik (Witt) Ha 20, 1.
Leumas, Artur s. Musik.
Leupold, A. W. s. Behrends.
Leute, Eckart s. Musikfeste.
Levi, Hermann. — Ein Brief H. L.'s an Hans v. Bronsart (Röckel) AMZ 56, 15.
Lévy, Lazare s. Schubert.
Lewicki, Ernst s. Mozart.
Lewin, Gustav s. Liszt.
Lieberson, S. A. s. Musik.
Liebich, Frank s. Schubert.
Liebleitner, Karl. — (Zoder) DV 30, 7.
Liebleitner, Karl s. Kärnten.
Liebscher s. Theater.
Lied. — (s. a. Chorgesang) — „Modernes" Volkslied (Baumann) SSZ 23, 8 u. To 33, 21 — Some Problems of Ballad Publication (Davis) M Q 14, 2 — Männerlied — Frauenlied (Engländer) ZM 95, 10 — Vor- u. frühgeschichtliche Urgründe d. Volksliedes (Fleischer) DMZ 50, 50 — Volkslied u. Kirchenlied (Frerichs) Mg 6, 6 — Das deutsche Volkslied (Furian) Co 10, 1 — Volkslied (Furian) DS 20, 43 — L. u. Landschaft (Haefeker) HfS 23, 9/10 — Das deutsche Volkslied gehört auch in d. Schulstube (Hilbrand) DS 21, 7 — Der Weg der Volkslied-Wiedergeburt (Hoffmann) Sg 5, 4 — Das Volkskinderlied (Jöde)

ZS 2, 5 — Gloſſen zu alt-engliſchen Liedern aus d. Zeitalter d. Königin Elizabeth (Karma-Baldſzun) Stw 4, 1 — Lieder vom Rhein (Kaſtner) MfA 271 — Die Siedlung im Oſten im deutſchen Volkslied (Koberg) DV 30, 7 — Der Wert d. Volksliedes (Matthes) Co 10, 2, DS 21, 11 u. To 33, 9 — Eine neue Blüte d. Volksliedpflege? (Mollner) DS 20, 39 u. Or 5, 18 — Ein neuer Born d. deutſchen Volksliedes (Moſer) ZS 1, 6 — Unſere Volkslieder u. d. Geſänge früherer Jahrhunderte (Niecheiol) To 33, 24 — Volkslied u. volkstümliches Lied (Nikl) MdS 10, 10 — Das Handwerk im deutſchen Lied (Panzer) DS 21, 18 — Sailor Songs and Songs of the Sea (Saunders) M Q 14, 3 — Kirchenſingen alter deutſcher Volkslieder (Scherrer) ZeK 7, 4 — Hero und Leander im wendiſchen Volksliede. Eine Volkslied-Studie (Schneider) ZM 95, 7/8 — Das Volkslied „Prinz Eugen" als Geſtalter d. Ballade „Prinz Eugen" (Schnippering) HfS 24, 5 — Das Zahlenlied (Spieß) DV 31, 6 — Some Neglected English Songs (Thomas) Sb 9, 1 — Wort u. Weiſe im deutſchen Kunſtlied des 17. Jh.'s (Vetter) ZfM 10, 11/12 — Zum Drehorgel- u. Bänkelſange (Wehrhan) DV 30, 8 — Situation des Liedes (Wieſengrund-Adorno) MdA 10, 9/10 — Das Locheimer Liederbuch u. Konrad Paumanns Fundamentum organisandi (Wölbing) Merz 5, 4 — Geburt des „Liedes" (Wohlfahrt) NMZ 49, 21 — Über Geſangstexte (Zander) DAS 30, 5 — Die einſtimmige Volksliedpflege im Geſangverein (Ziegler) DS 21, 23/24 — Eine öſterr. Volksliedſammlung aus d. Jahre 1819 (Zoder) DV 31, 4 — Vom lebenden Lied (Zwiener) HfS 23, 23.

Liertz, Maurus ſ. Beſpr.

Lind, Jenny. — J. L. and Andersen (Hetſch) Che 10, 78.

Lindner, Adalbert ſ. Reger.

Lion, A. ſ. Theremin.

Liſt, Friedrich ſ. Chorgeſang.

Liſzt, Franz. — A Study of F. L. (Brent-Smith) MT 70, 1035 — L. pédagogue (Chantavoine) M 90, 41 — L. als Vorläufer d. muſikaliſchen Impreſſionismus (Danckert) Mk 21, 5 — Nach d. Erinnerungen eines Zeitgenoſſen (Kuhn) Mw 9, 7 — F. L.-Feier in Weimar (Lewin) AMZ 56, 26/27 — Meine Erinnerungen an F. L. (Merzel) ZM 96, 2 — Über Perſönlichkeit u. Kunſt (Schering) JP 1926 — Les premiers admirateurs français des compositions de L. (Servières) RM 9, 9.

Litauen. — Litauiſche Muſik (Greiſer) Mk 21, 5.

Literaphon. — Das L., der akuſtiſche Spiegel f. Sänger, Schauſpieler u. Redner (Fiſcher) Mk 21, 8.

Litterſcheid, Richard ſ. Generalbaß, Muſik.

Liturgie ſ. Kirchenmuſik.

Llobet, Miguel. — (Schwarz-Reiflingen) Sti 9, 9/10.

Llobet, Miguel ſ. Tarrega.

Loebenſtein, Frieda ſ. Klavier.

Löhmann, Hugo ſ. Geſang, Greiner, Kirchenmuſik, Muſikunterricht.

Loeffler, Eduard ſ. Bühne.

Löffler, Hans ſ. Bach.

Loewe, Carl. — (Brichta) S 87, 16 — C. L.'s Herz (Harzen-Müller) To 33, 15 — Der deutſche Balladenſänger (Mello) DMZ 60, 16.

Löwenbach, Jan ſ. Tſchechoſlowakei.

London, Kurt ſ. Film, Oper.

Lorenz, Alfred ſ. Atonale Muſik, Muſikgeſchichte, Oper.

Lortzing, Albert. — (ſ. a. Singſpiel) — (Gedicht) (Pfitzner) BlS 9, 22 — Undine (Guttmann) ZM 95, 9 — L.'s Geſänge f. Männerchöre (Kruſe) DS 20, 38 — Der kleine Meiſter (Riehl) BlS 9, 22.

Loſſen-Freytag, Joſ. M. H. ſ. Tanz.

Lothar, Mark. — „Tyll" in Weimar (Francke) Mw 8, 11 — (Kallenberg) RMZ 29, 39/40 — (Reuter) S 86, 43 — (Schwers) AMZ 55, 43.

Lothar, Mark ſ. Wetzel.

Louri, Arthur ſ. Stravinsky.

Lubrich, Fritz ſ. Kirchenmuſik.

Luedtke, Hans ſ. Orgel.

Lütge, Karl ſ. Pohl.

Lütge, Wilhelm ſ. Buenos-Aires.

Lüthge, Kurt ſ. Muſikunterricht.

Lütjen, H. ſ. Muſikunterricht.

Lully. — L'interprétation de L. d'après Rameau (Borrel) RMus 12, 29 — Notes musicologiques sur un autographe musical de L. (Prunières) RM 10, 1 — Les dernières années de L. (Prunières) RM 10, 7.

Lungershauſen, Helmuth ſ. Muſikunterricht.

Luther, Martin. — Deutſche Meſſe (Graf) KiM 10, 114 — Das Kirchenlied L.'s (Meſſerſchmid) MG 6, 6.

Luton, Ph. J. Bone ſ. Dragonetti.

Lyle, Watſon ſ. Grammophon.

Lyner, Ella ſ. Konſtantinopel.

M

Maack, Rudolf ſ. Halm, Muſik.

Maaß, Arthur ſ. Joh. Chr. Bach, Muſikfeſte.

Macalpin, Colin ſ. Muſik.

MacColvin, Lionel R. ſ. Partitur, Schubert, Schumann.

Mace, Thomas. — Der engliſche Lauteniſt (Watſon) Gf 30, 5/6.

Machabey, A. ſ. Montaigne, Muſik, Vitry.

Madrigal. — Die Zeit d. M. u. d. Chorals (Imroth) To 33, 10.

Maecklenburg, Albert ſ. Muſik, Riemann, Verdi.

Männerchor ſ. Chorgeſang.

Magdeburg ſ. Orgel.

Mager, Jörg ſ. Elektriſche Muſik.

Mahler, Guſtav. — Ein Mahler-Denkmal in Wien (Brichta) S 87, 3 — 2 deutſche Aufſätze des Gymnaſiaſten (Holländer) A 9, 1 — Unbekannte Jugendbriefe G. M.'s (Holländer) Mk 20, 11 — Eine unbekannte Ausgabe letzter Hand von M.'s 4. Symphonie (Stein) PT 6, März/April.

Mailand. — I 150 anni della „Scala" (Angelis) MO 10, 10.

Maine, Basil s. Oper.
Mainz. — Musikhochschule u. Konservatorium der Stadt Mainz (Rosbaud) RMZ 29, 37/38 — Die Musikstadt Mainz (Tischer) RMZ 29, 37/38.
Majut, Rudolf s. Krenek.
Malerei. — (Muche) Mel 7, 11.
Malherbe, Henry s. Rousſel.
Malige, Alfred s. Orcheſter.
Malipiero, G. Francesco s. Caſella, Monteverdi.
Mannheimer, Ernſt s. Grillparzer.
Mansfield, Orlando A. s. Clementi, Händel, Haydn, Muſik.
Mantovani, Tancredi s. Ghislanzoni.
Manzetti, Leo P. s. Paleſtrina.
Marbitz, Otto s. Muſikunterricht.
Marcello, Benedetto. — I 50 Salmi di B. M. (Rolandi) MO 11, 1.
Marek, Czeslaw. — Über meine Sinfonia PT 6, Jan./Febr.
Marſi, Maria. — Aus meiner Praxis S 87, 20.
Marſi, Maria s. Geſang.
Mark, Jeffrey s. Volksmuſik.
Marſch. — (ſ. a. Radeck).
Marſchalk, Max. — Die Ermordung M. Marſchalks (Schwers) AMZ 56, 6.
Marſchalk, Max ſ. R. Strauß.
Marteau, Henri. — „Saul" in Eiſenach (Bergfeld) S 87, 5.
Martell, P. ſ. Friedrich der Große, Goethe, Klarinette, Schubert, Trommel, Violoncell, Weihnachten.
Martens, Frederick H. ſ. Amerika, Schubert, Violoncell.
Martens. Heinrich ſ. Muſikunterricht.
Martienſſen, Franziska ſ. Lehmann.
Martinu, B. — (Krejčí) A 8, 8.
Mascagni, Pietro. — Aus den Anfängen M.'s (Roſe) RMZ 29, 43/44.
Maſchke, Ernſt ſ. Königsberg.
Maſchke, Wilhelm ſ. Schubert.
Maſchkewitz, W. ſ. Gitarre.
Maſon, Daniel Gregory ſ. Muſik.
Maſſarani, Renzo ſ. Muſikfeſte.
Maſſenet, Jules. — „Manon" (Singer) MfA 254.
Maſſinger, Karl ſ. Dach.
Matthes, René ſ. Hören, Lied, Rhythmus.
Matthes, Wilhelm ſ. Feilitzſch, Muſikfeſte, Nürnberg.
Matthieſſen, Wilhelm ſ. Schubert.
Mauck, E. ſ. Geſang.
Maurice, Pierre. — Die Bühnen- u. Konzertwerke von P. M. (Comp) RMZ 29, 33/34.
Mayer, Ludwig K. ſ. Bartók, Muſik, Pfitzner, Tanz.
Mayer-Mahr. — Der 60jährige M.-M. (Schwers) AMZ 56, 3.
Mayr, Rudolf ſ. Gruber.
Mechaniſche Muſik. — (Jacob) DTZ 27, 501 — Mechaniſierte u. mechaniſche Muſik (Abendroth) AMZ 55, 32/33 — Mechanik u. Organik (Bernhard) DTZ 27, 501 — Maſchinenmuſik (Jordan) BB 51, 4
Meckbach, W. ſ. Film.
Medtner, Nicholas — (Swan) Chc 10, 75 — N. M. in Berlin Stw 4, 1.
Meiſſinger, Karl Auguſt ſ. Beethoven.
Meiſter, Wilhelm ſ. Muſikunterricht.
Melitz, Léo ſ. Weingartner.
Mello, Alfred ſ. Dvořák, Jenſen, Löwe.
Melodie. — (ſ. a. Juriſtiſches) — On Making Melody (Brent-Smith) MT 69, 1026 — Internationale mittelalterliche Melodien (Gennrich) ZfM 11, 5/6 — Zur Frage der melodiſchen Paraphraſierung im Mittelalter (Handſchin) ZfM 10, 9/10 — Über d. Recht an d. Melodie (Pauli) DMZ 60, 22.
Melodram. — Vom Melodram (Stein) MdA 10, 9/10.
Mendelsſohn-Bartholdy, Felix. — (Schwabach-Bleichröder) DMZ 60, 6 — F. M.-B. u. die katholiſche Kirchenmuſik im Rheinland (Eſſer) GBo 44, 9/10 — 2 unbekannte Briefe (Michelſen) Or 6, 3 — „Wer hat dich, du ſchöner Wald" (Mühlberg) Co 9, 1.
Mendl, R W. S. ſ. Beethoven, Muſik.
Menghius, D. ſ. Beethoven.
Merbach, Paul Alfred ſ. Albert, Chénier, Hoffmann, Iphigenie, Oper, Strauß, Wagner.
Merian, Wilhelm ſ, Muſikfeſte, Muſikwiſſenſchaft.
Merkel, Johannes ſ, Liſzt.
Merſeburg, Fr. ſ. Wagner.
Mersmann, Hans ſ. Beſpr., Schubert.
Meſſe ſ. Kirchenmuſik.
Meſſerſchmid, Felix ſ. Luther.
Metrik. — Metrica verbale e ritmo musicale (Flora) RaM 1, 8/9 ff.
Metronom. — Les indications métronomiques laissées par les auteurs français du XVIIIe siècle (Borrel) RMus 12, 27 — Das Pendel als M. (Kager) Merz 5, 1.
Meyer, Fritz ſ. Film.
Meyer, Joſ. ſ. Zahl.
Meyer, Waldemar ſ. Bismarck.
Meyer-Helmund, Erik. — (Urban) MfA 253.
Meyer-Wöhrden, Martin ſ. Schubert.
Meyerbeer, Giacomo. — M.'s Afrikanerin in der Parodie (Kruſe) AMZ 56, 13.
Meyſenbug, Malwida von ſ. Wagner.
Michael, Paul ſ. Muſik.
Michelſen, F. ſ. Mendelsſohn-Bartholdy.
Middelſchulte, Wilhelm. — W. M., Master of Counterpoint (Becker) MQ 14, 2.
Mies, Paul ſ. Cornelius, Muſik, Schubert, Schumann.
Militärmuſik. — De Militaire Muziek en haar geschiedenis (Hutſchenruijter) Mc 9, 1 ff — The Military Music in literature (Paine) MT 69, 1030.
Miſch, Ludwig ſ. Muſikunterricht.
Moberg, Carl-Allan ſ. Desfontaines.
Möchel, Kurt ſ. Kontrabaß.
Möckel, Otto ſ. Saiteninſtrumente, Stradivari.
Möhler, A. ſ. Kirchenmuſik.
Mölders ſ. Cäcilienverein.
Moellendorff, Willi von ſ. Beethoven, Dirigieren, Formenlehre, Harmonie, Kontrapunkt,

Musikgeschichte, Oper, Sinfonie, Theremin, Ton.
Moerike, Eduard. — E. M. et Mozart (Coeuroy) RM 10, 4.
Moholy-Nagy, L. s. Theater.
Mohr, Wilhelm s. Halm.
Mojsisovics, Roderich von s. Grammophon, Mozart.
Moissl, Rudolf s. Wien.
Moldenhauer, Walther. — (Jakobi) SSZ 23, 3 — Meine letzte Begegnung mit W. M. (Schmidt) To 32, 41.
Molié, Denyse s. Debussy.
Moll, Adolf s. Gesang, Kircher.
Mollner, Karl s. Lied.
Montaigne. — La musique au temps de M. (Machabey) RM 9, 11 ff — M. et la musique (Machabey) RM 9, 9 ff.
Monteverdi, Claudio. — Musikdramatische Parallelen bei R. Strauß u. M. (Heuß) ZM 96, 5 — Eine reine Quelle (Malipiero) MdA 10, 9/10.
Montgomery, Franz s. Oper.
Morgan-Browne, H. P. s. Benoit, Musikästhetik.
Morgenroth, Alfred s. Breisach, Elektrische Musik.
Moro, Oswin s. Kärnten.
Moser, Hans Joachim s. Bespr., Chorgesang, Gesang, Kirchenmusik, Lied, Musik, Musikunterricht, Pfitzner, Schubert.
Mossel, Max .— (Ronald) MMR 59, 703.
Motette. — Motetten alter Meister (Widmann) MS 59, 1 ff.
Mozart, Konstanze. — Briefe an Breitkopf u. Härtel in Leipzig (Abert) MJ 3, 1929.
Mozart, Leopold. — Die Violinschule (Gerhartz) MJ 3, 1929 — Ein neues Bild (Wagner) MJ 3, 1929.
Mozart, Wolfgang Amadeus. — (s. a. Moerike) — 6 unter M.'s Namen neu aufgefundene Streichquartette (Abert) MJ 3, 1929 — M. and Gluck (Abert) ML 10, 3 — M.'s Opern im Frankfurt d. 18. Jhs. (Bacher) MJ 3, 1929 — La correspondance de M. (Brancour) M 90, 30 ff — M.-Aufführungen in Salzburg (Chevalley) Mw 8, 10 — The Status of M. (Elliot) Sb 9, 8 — Die Entführung aus d. Serail (Elsenaar) Mc 9, 2 — Dekorationen zu Don Giovanni (Gorm) Mk 21, 4 — Zur Geschichte d. Zauberflöten-Inszenierung (Gorm) NMZ 49, 21 — Der Ursprung d. Zauberflöte (Hernried) DMMZ 51, 6 — Über die Serenaden u. Divertimenti (Hoffmann) MJ 3, 1929 — Durchgeführte harmonische Organisierung bei M. (Föde) MG 7, 3 — Streichquartett in A-dur (Klokow) MJ 3, 1929 — Krönungsmesse (Krumscheid) MD 17, 1 — Eine unbekannte Fortsetzung der Zauberflöte (Kruse) AMZ 55, 38 — M.'s große sinfonische Trilogie (Lewicki) ZM 95, 10 — M.'s Titus Ein Inszenierungsvorschlag (Mojsisovics) AMZ 56, 9 — Die Instrumentation W. A. M.'s (Paumgartner) Or 6, 5 ff — Les demeures de M. à Paris (Quénéhen) M 91, 20 — Don Juan im Smoking (Riesenfeld) ZM 96, 1 — M.'s Trauschein (Sandt) MJ 3, 1929 — Die Wiener Uraufführung des Balletts Les petits riens (Sandt) MJ 3, 1929 — M.'s Salzburger Vorfahren (Schenk) MJ 3, 1929 — M.'s Ouvertures and their Dramatic Significance (Souper) Che 10, 77 — M. and Chopin (Souper) MMR 58, 694 — M. im Lichte neuster Forschung (Stieglitz) MpB 51, 3 — Die Zauberflöte. Eine Ausstellung im Mozarteum zu Salzburg (Tenschert) ZfM 11, 1.
Mrasek, Anton s. Walker.
Muche, Georg s. Malerei.
Mühlberg, Robert s. Mendelssohn-Bartholdy.
Müller. — Zur Erinnerung an d. ältere Streichquartett d. Gebrüder Müller (Kahl) ZM 96, 2.
Müller, E. Jos. s. Jaques-Dalcroze.
Müller, Erich H. s. Schütz.
Müller, Ernst s. Albert, Bach.
Müller, Fritz s. Bach, Gambe.
Müller, Georg s. Flöte, Quantz.
Müller, Johannes s. Bach, Beifall.
Müller, Rudolf s. Bearbeitung.
Müller-Blattau, Josef s. Bach, Bespr., Chorgesang, Händel, Jensen, Musikunterricht, Schubert.
Müller-Freienfels, Richard s. Musik.
Müllner, Hans s. Stephan.
Münch, Ernst. — (Smend) MSfG 33, 9.
München. — Die Münchener Festspiele (v. Bartels) Mw 8, 9 — Vom Münchener Opernleben (Keyfel) S 86, 41 — Neues u. Altes an d. Münchener Oper (Keyfel) S 86, 51/52 — M. hat wieder sein Sensatiönchen (Keyfel) S 87, 9.
Münnich, Richard s. Lessing, Musikunterricht.
Münster i. W. — Die Westfälische Schule f. Musik (Greß) AMZ 56, 24 — Das Münstersche Musikleben (Huesgen) AMZ 56, 24 — Der Musikverein in M. (Predeek) AMZ 56, 24 — Was ich in M. erstrebte (Volbach) AMZ 56, 24.
Mueren, Floris van der s. Kirchenmusik.
Musicus s. Musiker.
Musik. — Kritisches zur Musikpflege DMZ 50, 38 ff — Lebensfragen der Musikkultur (Abendroth) AMZ 56, 2 — Die Überwindung des Fortschritts in der Musik (Abendroth) AMZ 56, 4 — Nochmals: Fortschritt (Abendroth) AMZ 56, 12 — Leben u. Wirklichkeit der Musik (Abendroth) Mw 9, 1 — Zeitgemäßes-Allzuzeitgemäßes (Abrendroth) Mw 9, 3 — Staatlicher Musikschutz tut not! (Aber) DMZ 50, 42 u. Mw 8, 10 — Over Muziekwaardeering (Ablaing) Mc 8, 12 — Vom Klang der Welt (Adler) Mk 21, 3 — Originalhandschrift oder Erstdruck ?(Altmann) AMZ 56, 11 — Zur Frage der Gebrauchsmusik (Amar) MM 21, 6 — Absolute u. verbundene Musik (Anschütz) NMZ 49, 23 — Fresh Considerations of Nationalism (Anteliffe) Che 10, 78 — Die Front d. Musikverbraucher (Anz) DTZ 27, 496 — Wozu M. an einer Technischen Hochschule? (Arendt) MIZ 38, 16 — Konzert, Radio, Grammophon oder Laienmusik? (Baresel) Kölnische Volkszeitung 1929, 67 — Neue Wege

zur Hausmusik (Bartels) DTZ 26, 488 — Wiederbelebung d. Hausmusik (Bartels) Mw 9, 6 u. RMZ 29, 35/36 — Gibt es eine deutsche Musik? (Bartko) To 33, 2 — The National Temperament in Music (Bartók) MT 69, 1030 — Demokratie der Musik (Beck) DTZ 26, 482 — Creative Activity (Benham) Che 10, 79 — Das Problem des Geistes in d. Musik (Benz) Mk 21, 9 — Sehen u. Hören (Berg) HfS 23, 13/14 — Artist, or no Artist (Berger) MMR 58, 691 — The Commonplace in Music (Berger) MMR 58, 695 — Modern Harmony (Berger) MMR 59, 697 — Fancy Titles (Berger) MMR 59, 699 — Tone-Poets (Berger) MMR 59, 703 — Das Problem der „kommenden" Musik (Beyer) Mk 20, 12 — M. und Film (Beyer) Mk 21, 6 — Musikerziehung auf dem Lande (Bischoff) Sti 22, 12 — Repertoirebildung u. Gebrauchsmusik (Blessinger) AMZ 56, 13 — A Suppressed Speech (Boughton) Sb 9, 3 — Geht die Weltgeltung der deutschen Musik zurück? (Brichta) S 86, 41 — Musica dei cavalieri (Brunetti) RMI 36, 1 ff — Bildhafte Musik (Brust) AMZ 55, 42 — Die Situation des Schaffenden (Butting) MiL 5, 1 — Ein Ministerwort über Musik (Cahn-Speyer) AMZ 55, 30/31 — Musique populaire (Cauchie) M 90, 32 — The two Persons (Chavez) M Q 15, 2 — Gedanken beim Saisonbeginn (Chop) S 86, 37 — Musikalische Nachbarschaft (Chop) S 87, 26 — Categories (Colles) ML 9, 4 — Musique populaire. Réponse à M. Cauchie (Collet) M 90, 36 — The Future of music publishing (Curwen) Sb 9, 5 — The Relation of Music to Human Progress (Dent) M Q 14, 3 — Music and the Poets (Dickinson) MMR 59, 698 — What is Commonplace in music? (Dunhill) MMR 58, 696 — Humour in Music (Elliot) Sb 9, 6 — Form in Music (Elliot) Sb 9, 9 — Der Fortschritt in d. Musik (Ermatinger) AMZ 56, 10 — Erfolg (Ernest) RMZ 30, 5/6 — Die M. „im Zeitalter der Maschine" (Erpf) MiL 5, 1 — M. als Beruf. Eine Zustimmung u. Anregung (Ettinger) DTZ 26, 483 — Musik u. Mode (Felber) A 9, 3 — Hochschule, Musik u. Musikwissenschaft (Fellerer) DTZ 26, 484 — Gebrauchsmusik in der Schule (Fischer) Mk 21, 6 — What is Music? (Fisher) M Q 15, 3 — Die Heilkraft der Musik (Flechtner) Mk 21, 3 — L' evoluzione dello stile musicale tedesco nel primo decennio dopo la guerra (Fleischmann) MO 11, 4 — Music and the modern World (Fraser) Che 10, 75 — Der Begriff d. Fortschrittes in der Musik (Friedland) AMZ 56, 13 — Gedankenlosigkeit im Genießen d. Musik (Funke) To 33, 1 — L'inspiration musicale (Garnier) M 90, 50 — I quadri musicali olandesi e fiamminghi del secolo XVII (Geiringer) RaM 2, 1 ff — Music and Genealogy (Green) Che 10, 77 — Wort u. Ton im polyphonen Satz — ein unlösbares Problem? (Griesbacher) MS 59, 4 — Gebrauchsmusik (Gutman) Mel 8, 2 — Zukunftsmusik (Guttmann) DAS 30, 6 — Evolution — Revolution (Halm) KW 42, 7 — Alte Musik (Hesse) ZM 96, 7 — Vom Stand der heutigen Komposition in Deutschland (Heuß) ZM 95, 7/8 — Soll die deutsche Musikkultur zugrunde gehen? (Hildebrandt) To 32, 52 — Die Sternenwelt in der Musik (Hirschberg) Sti 23, 1 — Das Verhältnis von Dichtung u. Musik, dargestellt am Lied (Hörisch) Mk 20 10 — Eine Reichszentralstelle f. Musik (Holde) AMZ 56, 15 — Neue Musik u. musikalische Jugendbewegung (Hübner) Mk 21, 10 — New Versions of Old Scores (Hull) Sb 9, 8 — Die Wege der M. u. der Revolution (Iwanov-Boretzky) A 9, 4 — Hackneyed Music (Kalisch) ML 10, 3 — Die musikalische Analyse (Karthaus) Mk 21, 4 — Geistigkeit u. Sinnlichkeit in der Musik (Karthaus) Mw 9, 2 — Neue Musikerziehung (Karthaus) SMpB 18, 14 — Artikulation u. Phrasierung (Keller) DTZ 27, 492 — Music and the People (Kerridge) Sb 9, 5 — Musikalische Moden (Keußler) Mk 21, 3 — Vom Wesen der Tonkunst (Klocke) ZM 95, 7/8 — Du rôle de la sensibilité dans la musique (Koechlin) RM 10, 3 — Musik in der Gegenwart (Krenek) BlS 9, 10 — Französisches u. deutsches Musikempfinden (Krenek) MdA 11, 2 u. SMpB 18, 8/9 — Zwischen Renaissance u. Barock (Kroyer) JP 1927 — 10 Gebote f. Liebhaber alter Musik (Krüger) Gi 10, 1/2 — Erfolge, die keine sind (Krug) Mk 21, 8 — Mathematik u. M. (Kühle) HfS 23, 19 — La vie musicale au temps romantique (Laforêt) RM 10, 7 — Ein neuartiger Musiksaal (Lampmann) DMMZ 51, 1 — La musique autogène (Landry) RM 10, 3 — Die unsichtbare Musik (Lardy) NW 58, 10 — M. zur Zeit Lessings (Lebede) HfS 23, 20 — Die Musik innerhalb des modernen Strafvollzuges (Leumas) DTZ 26, 488 u. DS 21, 17 — Über polyphone Musik (Litterscheid) Mk 20, 10 — Der Unsinn des Musikbetriebes (Maack) DTZ 26, 484 — Concerning Form in Music (Macalpin) M Q 15, 1 — Über d. Ethos in d. Musik (Maecklenburg) RMZ 30, 21/22 — Music and Chess (Mansfield) M Q 14, 3 — The Depreciation of Music (Mason) M Q 15, 1 — Nationale od. internationale Musik? (Mayer) BlS 9, 16 — The Youth of Music (Mendl) M Q 15, 2 — Musik als moralischer Faktor (Michael) DTZ 26, 482 — Pflege d. Hausmusik (Mies) DTZ 27, 492 — „Amateur" und „Professional" (Moser) Mk 20, 11 — Gebrauchsmusik in alter Zeit (Moser) Mk 21, 6 — Verständnis u. Kennerschaft in d. M. (Müller-Freienfels) ZS 2, 4 — M. u. Zeitungskunde (Nelsbach) DTZ 26, 479 — M. als Gebrauchswert (Nüll) Chm 3, 4 — M. d. Ströme (Paquet) MiL 5, 1; La musica figurata (Parigi) RaM 1, 8/9 ff — Théâtre et musique (Parnac) RM 9, 10 — Zukunftsmusik (Pergament) AMZ 55, 41 — Unser heutiges Musikleben (Pfleiderer) Sg 5, 2 ff — Situation des Interpreten (Pillney) MiL 5, 4/5 — Music and the Movies (Potam-

kin) M Q 15, 2 — Neue Sachlichkeit (Pringsheim) AMZ 56, 7 — Die Vokaltradition in d. helleniſchen Muſik (Pſachos) Og 5, 4 — Sinkt oder ſteigt die Muſikkultur? (Quiſt) DMZ 60, 14 — Hausmuſik (Rabenöder) MdS 10, 7 — Die Kriſis d. M. im Lichte einer neuen Morphologie (Redlich) MdA 11, 4 — Die Muſik als Trägerin d. Feierlichkeit d. Reiches (Redslob) DTZ 26, 483 — Zwei lehrreiche Muſikexperimente (Rieſenfeld) S 86, 41 — Anbruch, Abbruch u. Aufbruch (Rieſenfeld) S 87, 8 — Die aufgeknöpfte Weſte (Rieſenfeld) S 87, 11 — Le musicisme (Royère) RM 9, 10 — Urmuſik (Sachs) Leipz. Neueſte Nachrichten 2. 4. 1929 — Alte und ältere Zweckmuſik (Sachs) Mk 21, 6 — Die Beſetzung 3ſtimm. Werke um d. Jahr 1500 (Sachs) ZfM 11, 7 — Les influences et l'originalité en musique (Samazeuilh) M 90, 35 — Der Künſtler u. ſeine Zeit (Schaub) AMZ 56, 26/27 — Hiſtoriſche u. nationale Klangſtile (Schering) JP 1927 — Muſikaliſcher Organismus oder Deklamationsrhythmik? (Schering) ZfM 11, 4 — M. als Beruf (Schiff) DTZ 26, 479 — M. als Seelenſpiegel (Schletter) MdS 10, 7 — Muſikaliſche Eignungsprüfungen (Schünemann) A 9, 2 — Gebrauchsmuſik und Erziehung (Schünemann) Mk 21, 6 — More Musical Enigmas (Scott) Sb 9, 10 — Die geiſtigen Beziehungen zwiſchen Muſik, Kult u. Kulttanz (Sonner) Mk 21, 4 — Caféhausmuſik (Sonner) Mk 21, 6 — Selbſt muſizieren oder nur Muſik hören? (Spectator) ZfI 49, 17 — Deutung u. Bedeutung des muſikpolitiſchen Begriffs (Stege) AMZ 55, 51/52 — Muſikaliſche Geheimniſſe d. Natur (Stege) SG 50, 8 — Utopien (Stein) PT 6, März/Apr. — Muſikaliſche Verarmung unſeres Volkes (Storck) KiM 10, 113 — Muſikverſtändnis u. Muſikgeſchichte (Storck) Or 6, 12 u. SMpB 18, 6/7 — Das muſikaliſche Haus (Storck) Ha 20, 2 u. To 32, 37 — Der Muſikverbraucher (Stuckenſchmidt) Mk 21, 6 — Pensées sur la musique (Suarès) RM 10, 7 — Die Bedeutung des Volkstümlichen im Muſikleben der Gegenwart (Thierfelder) S 87, 3 — Music and the Centenary of Romanticism (Tierſot) M Q 15, 2 — Verſuch einer Analyſe des Muſikgeſchehens unſerer Zeit (Tiſcher) RMZ 29, 35/36 — I valori della musica (Torrefranca) RaM 2, 1 ff — I romantici francesi e la musica (Trompeo) RaM 2, 3 — Muſikaliſche Erneuerungsbewegung (Twittenhoff) T 31, 9 u. ZM 95, 9/10 — Die alten Meiſterwerke als Eigenwerte u. als Maßſtäbe (Urſprung) MiL 5, 2 — Non-musical Factors in the Appreciation of Music (Vernon) MT 70, 1032 ff — Irrwege der Muſik (Vinz) DMZ 50, 32 — Salon- u. Jazzmuſik (Weber) MdA 11, 3 — Über den geſtiſchen Charakter der Muſik (Weill) Mk 21, 6 — L'adaptation à la musique des paroles lyriques étrangères (Weill) RM 9, 9 — Deutſches u. ausländiſches Muſikſchaffen (Weißmann) Mk 21, 7 — Zwiſchenzuſtand d. M. (Weißmann) NR 40, 4 — Schlichtheit, Klarheit, Innigkeit in d. Muſikpflege (Wetzel) MpB 51, 2 — M. als religiöſes Erlebnis (Wetzel) Og 5, 5 — Muſikaliſches Spielen (Wicke) ZS 2, 3 — Muſikaliſche Zeit- u. Streitfragen (Wiener) S 86, 36 — Nachtmuſik (Wieſengrund-Adorno) MdA 11, 1 — Meaning in Poetry and Music (Williams) ML 10, 1 — Exclusive Tendences in Music (Williams) Sb 9, 4 — The Spirit of Music (Wilſon) ML 10, 3 — Muſik ohne Pathos? (Wohlfahrt) A 8, 11/12 — The Metaphysical Foundation of pure Music (Yewdale) M Q 14, 3 — M. fürs Volk (Zahn) HfS 23, 11.

Zur neuen Muſik. — Zum Problem der modernen Polyphonie (Bleſſinger) AMZ 55, 36 ff — Über moderne Muſik (Brück) DTZ 26, 483 — Die bewußte Abkehr von der Moderne (Chop) S 87, 17 — Panorama der zeitgenöſſiſchen Muſik (Dahms) AMZ 55, 40 — Le tendenze attuali della musica (Desderi) RMI 36, 1. 4 — Wie urteilen wir über „neue Muſik" ?(Erpf) MG 7, 4 — Exotismus u. Primitivismus in d. neueren Muſik (Felber) Mk 21, 10 — Randgloſſen zur „Neuen Muſik" (Gräner) AMZ 56, 16 — Auf d. Wege z. zeitgenöſſiſchen Muſik (Howard) BlS 9, 5 — La sensibilité dans la musique contemporaine (Koechlin) RM 10, 4 ff — Das Greiſengeſicht der modernen Muſik (Lieberſon) AMZ 55, 40 — Tonalités modernes (Machabey) M 91, 2 — Moderne Muſik als Ausdruck unſerer Zeit (Pretzſch) Sti 22, 10/11 — Der Wendepunkt in d. modernen Muſik od. Die Einfachheit d. neuen Muſik (Preußner) Mk 21, 6 — Arbeit u. Einfalt in d. heutigen Muſik (Reuter) Mel 8, 1 — Die Satztechnik der neuen Sachlichkeit (Rieſenfeld) S 86, 40 — Muſik u. Muſiker in der Novembergruppe (Stuckenſchmidt) MdA 10, 8 — Kriſenbeſtimmung in d. modernen Muſik (Weſtphal) AMZ 56, 14 — Einige Worte über die Beurteilung neugearteter Muſik (Zöllner) ZM 96, 6.

Muſikäſthetik. — Deutſcher Stil — ein brachliegendes Lehrfach (Abendroth) AMZ 55, 41 — Grundfrage der M. (Beſſeler) JP 1926 — The Esthetics of Contemporary Music (Coeuroy) M Q 15, 2 — Le beau et l'utile (Fornerod) SMpB 18, 2 — Iſt die muſikaliſche Romantik tot? (Lauhöfer) AMZ 56, 11 — A Point in the Aesthetics of Music (Morgan-Browne) Sb 9, 4 — Tonal Intensity as Anaesthetic Determinant (Ortmann) M Q 14, 2 — Imperfect Sympathies (Smith) Che 10, 77 — Kriterien des Kunſtwertes (Stein) PT 5, Dez. — Kopieren und Variieren (Wetzel) ZS 1, 8.

Muſikalien. — Künſtleriſche Muſikalien (Grempe) Mw 8, 12 — „Muſikaliophilie" (Hirſchberg) NMZ 49, 24 — Wie iſt dem Muſikalienhandel zu helfen? (Hirſchberg) S 87, 26.

Muſikaliſch. — Muſikaliſche Beobachtungen am Kleinkind (Bleſſinger) HfS 24, 3/4 — Über d. Erkenntnis d. muſikaliſchen Begabung (Kühn) Merz 5, 9.

Musikalität. — Zum Begriff der M. (Nadel) ZfM 11, 1.

Musikausstellungen. — (s. a. Mozart) — Musikausstellung im Salzburger Dom (Rosenthal) MD 16, 9/10.

Musikbibliotheken. — Die Musikbibliothek Paul Hirsch in Frankfurt (Epstein) Ztschr. f. Bücherfreunde N. F. 20, 5 — Die Versteigerung d. Musikbibliothek Dr. Wolffheim (Bankwitz) AMZ 56, 21 — Peters Library in Leipzig (Hinrichsen) MMR 58, 694 — Die Musikbibliothek des grauen Klosters (Rögely) To 32, 42.

Musikchronometer. — Das M. im Dienste des Films (Blum) DTZ 27, 499.

Musikdrama. — Um ein religiöses M. (Sturzo) MD 16, 7/8.

Musiker. — In Mutual Contempt (Boughton) MT 70, 1037 — Scientists and Musicians (Eggar) MT 70, 1033 — Beruf u. Berufung (Hausegger) A 9, 5/6 — Musikertypen (Hernried) DMZ 50, 32 — Großstadt — Mittelstadt — Kleinstadt (Holde) AMZ 55, 45 — Musiker- u. Musikantenblut (Kepfel) S 87, 16 — Sind wir Musiker wirklich Stiefkinder der Gesetzgebung? (Kühne) DMZ 60, 15 — Die zukünftige Erziehung d. Orchestermusiker (Lederer) Or 6, 11 — Religio musici (Musicus) ML 10, 1 — Die Not des Musikerberufs im Lichte des Dilettantismus (Rauschenberger) Schw 10, 15 ff — Pfeifer u. Trompeter (Rywosch) Mk 21, 5 — Kartell oder Sozialisierung? (Schoen) Mel 7, 12 — Die soziale Stellung des schaffenden Musikers (Steinhauer) Mk 20, 12 — Lettres de musiciens écrites en français du XVe au XXe siècle (Tiersot) RMI 36, 1 — Die wandernden Musiker aus d. böhmischen Erzgebirge (Veidl) A 9, 2 — Der M. u. diese Zeit (Wellesz) Mel 7, 12; 8, 5/6 .

Musikerbriefe. — Epistolario di musicisti (Roggeri) RMI 35, 3.

Musikerziehung s. Musikunterricht.

Musikfeste. — (s. a. Oper) — Anlässe im Sommer (Stefan) MdA 10, 7 — Das 30. Schweizerische Tonkünstlerfest in Baden (Merian) AMZ 56, 20 — Das 2. deutsche Kammermusikfest in Baden-Baden (Broesike-Schoen) Mw 8, 10 — Deutsche Kammermusik Baden-Baden (Holl) AMZ 55, 32/33 — Deutsche Kammermusik (Katz) NMZ 49, 23 — Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1928 (Laux) RMZ 29, 29/30 — (Leifs) ZM 95, 9 — (Preußner) Mk 20, 12 — (Schmücker) DTZ 26, 482 — (Schorn) S 86, 31 ff — (Steinhard) A 8, 8 — Warum werden wir in diesem Sommer nicht zum „Deutschen Kammermusikfeste" nach Baden-Baden gehen? (Zuckmayer) MG 7, 4 — 3. Rheinisches Musikfest in Barmen (Benedict) AMZ 56, 17 u. Or 6, 11 — Tonkünstlerfest in Duisburg (Hernried) Or 6, 14 — Wünsche u. Hoffnungen. Betrachtungen z. Duisburger Musikfest (Schwers) AMZ 56, 26/27 — Das 1. deutsche Musikfest 1810 in Frankenhausen (Hoffmann) Chm 2, 9 — The Geneva Festival MMR 59, 701 — Das internationale Musikfest in Genf (Doflein) Mel 8, 5/6 — The International Music Festival in Geneva (Green) Che 10, 78 — Das moderne Musikfest in Genf (Handschin) ZM 96, 5 — Das Internationale Musikfest in Genf (Holl) AMZ 56, 17/18 — (Katz) MiL 5, 2 — (Matthes) Or 6, 11 ff — (Steinhard) A 9, 4 u. Mw 9, 5 — VIIe Festival de la S.I.M.C. (Schaeffner) M 91, 16 — Zum Genfer Musikfest (Stefan) MdA 11, 4 — Bericht über Genf (Stefan) MdA 11, 5 — Die Musikinternationale in Genf (Weißmann) Mk 21, 9 — Das 1. deutsche Arbeiter-Sängerbundesfest in Hannover (Bauer) Mk 20, 11 — (Bruns) Ha 19, 7/8 — (Heid) Chm 2, 7/8 — (Noack) DAS 29, 7 — Zum Hannoverschen Musikfest d. Dtschen Arbeiter-Sängerbundes (Ochs) DTZ 26, 478 — Das Haslemere Kammermusikfest 1928 (Brauer) Gf 29, 11/12 — Heidelberger Musikfest 1929 (Hunek) Mw 9, 7 u. S 87, 23 — (Seelig) Or 6, 13 — (Sonnemann) AMZ 56, 23 — Nordisch-deutsches Musikfest in Kiel (Chevalley) Mw 9, 7 — (Maaß) S 87, 29 — 3. Westfälisches Musikfest in Münster i. W. (Enßlin) S 87, 27 — (Leute) RMZ 30, 23/24 — (Schwers) AMZ 56, 26/27 — 2. niedersächsisches Musikfest in Osnabrück (Kugler) AMZ 55, 49 — Salzburger Festspiele 1928 (Tenschert) AMZ 55, 38 u. S 86, 38 — Zum 58. Tonkünstlerfest d. Allg. Dtschn. Musikvereins in Schwerin (Krämer) DTZ 26, 475 — (Kuznitzky) A 8, 11/12 — (Leichtentritt) Mk 20, 10 — Eindrücke vom Schweriner Tonkünstlerfest (Schmidt) Chm 2, 7/8 — The International Music Festival in Siena (Green) Che 10, 73 — Das Musikfest d. Internat. Gesellschaft f. neue Musik in Siena (Krug) RMZ 29, 35/36 — Il 6. convegno internazionale di musica moderna a Siena (Massarani) MO 10, 10 — Epilog zu Siena (Stefan) MdA 10, 8 — Internationales Musikfest in Siena (Steinhard) A 8, 9 — Modernes Musikfest in Siena (Steinhard) DTZ 26, 486 u. Or 5, 20 — Die Internationale in Siena (Strobel) Mel 7, 10 — Das Internationale Musikfest in Siena (Weißmann) Mk 21, 2 — 6. Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik in Siena (Westphal) AMZ 55, 39 u. S 86, 39 — Das 10. Deutsche Sängerbundesfest in Wien DS 20, 32 ff — Nachklänge aus Wien (Bolt) Sti 23, 1 — Das 10. deutsche Sängerbundesfest in Wien (Echzell) Ha 19, 7/8 — Die Bedeutung d. Wiener Sängerfestes u. d. Kölner Turnfestes f. d. Auslandsdeutschtum (Hauff) DMZ 50, 35 — Das 10. deutsche Sängerbundesfest in Wien (Heid) Chm 2, 7/8 — Die Männerchorkomponisten in d. Vortragsfolgen d. 10. Deutschen Sängerbundesfestes (Keldorfer) Co 9, 4 — Das 10. deutsche Sängerbundesfest in Wien (Schlicht) Mk 20, 12 — Das große Sängerfest in Wien (Scherber) S 86, 32 — Das 10. deutsche Sängerbundesfest in Wien (Wymetal) AMZ 55, 32/33, 34/35.

Musikgeschichte. — (Moellendorff) DMZ 50,

31 ff — Von Dufay bis Josquin. Ein Literaturbericht (Besseler) ZfM 11, 1 — Une Conception nouvelle de l'histoire de la musique (Borren) RM 9, 11 — Grundfragen der M. als Geistesgeschichte (Bücken) JP 1927 — M. als Geisteswissenschaft (Hába) A 9, 1/2 — M. in d. staatl. Privatmusiklehrerprüfung (Halbig) DTZ 27, 497 — Die M. in d. Musikerziehung (Jung) Merz 6, 4 — Periodizität in d. M. (Lorenz) Mk 21, 9 — Neue musikhistorische Literatur (Schrade) Merz 6, 1 — Wandlungen u. Stetigkeit in d. musikgeschichtl. Auffassung (Ursprung) HfS 23, 13/14.

Musikhandschriften. — Neuentdeckte Bruchstücke neumierter liturgischer Handschriften d. Mittelalters aus Codex latinus Monacensis 18036 (Dold) GBl 53, 3 ff — Versuch einer Analyse des Berliner Notenpapyrus P. 6870 (Heinitz) ZfM 11, 4 — Studien zur Basse danse im 15. Jh., m. bes. Berücksichtigung d. Brüsseler Manuskripts (Hertzmann) ZfM 11, 7 — Les Livres de virginal de la bibliothèque du Conservatoire de Paris (Pereyra) RMus 12, 28.

Musikinstrumente. — (s. a. Estland) — Exotische M. MIZ 38, 19 — Les instruments de musique du XXe siècle (Gratia) M 90, 45 ff, 91, 10 ff — Instrumentenbau u. Singbewegung (Hellwig) MG 6, 8.

Musikkritik. — Glossen zur M. (Gieseking) Mel 8, 3 — Einiges über M. (Guttmann) DTZ 27, 491 — M. und Charakter (Heuß) ZM 95, 10 — Über M. (Hindemith) Mel 8, 3 — The Physiologie of Musical Criticism (Kalisch) MT 70, 1034 — Verschärfte Kritik? (Karthaus) AMZ 55, 50 — The Possibilities of Musical Criticism (Myers) MQ 14, 3 — Kritik am Interpreten (Osborn) Mel 8, 3 — Aus d. Geschichte d. musikalischen Kritik in Deutschland (Schering) JP 1928.

Musikkultur. — Lebensfragen der Musikkultur (Abendroth) AMZ 56, 8 .

Musikliteratur. — Ende der M. (Stefan) MdA 11, 4.

Musikpsychologie. — Musical Talent and its Measurement (Schoen) M Q 14, 2.

Musiktheorie. — M. als Bewegungslehre (Güldenstein) NMZ 49, 23 — Muziektheorie (Blessing) Mc 9, 4 ff.

Musikunterricht. — (s. a. Chorgesang, Grammophon, Schubert, Sonate) — 7. deutsche Reichsschulmusikwoche in München HfS 23, 15 ff — Zur Schulmusikreform AMZ 56, 2 — Fachlehrer u. Musikerzieher (Albrecht) DTZ 26, 488 — Neue Wege des M. (Amar) DTZ 27, 496 — Die Aufgaben d. Privatmusikunterrichtes (Arnold) DTZ 27, 494 — Die Einführung der mehrstimmigen Musik im Schulmusikunterricht (Ast) Sti 22, 10/11 — Die 7. Reichsschulmusikwoche in München u. Augsburg (v. Bartels) RMZ 29, 39/40, Mw 8, 12 — Die pädagogische Ausbildung des Schulmusikers (Bilke) Merz 5, 6 — Die Logik des Eitzschen Tonwortsystems (Böhland) Merz 6, 2 — Erzieherische u. methodische Gedanken zur Auswahl d. Unterrichtsliteratur (Brandt) DTZ 27, 496 — Neue Wege des Musikunterrichts (Braunfels) DTZ 26, 480/81 — Die gegenwärtige Lage d. Musikpädagogik in Europa (Brjusowa) Mk 21, 1/2 — Original u. Übertragung im M. (Burkhardt) ZS 2, 4 — Die Musik in d. Abschlußprüfung (Dahlke) HfS 24, 7 — Neue Wege in d. Musikerziehung d. Kleinkindes (Dispeker) Mk 21, 9 — Neue Wege d. Musikerziehung d. vorschulpflichtigen Kindes (Dispeker) ZS 2, 3 — Nachtragsbestimmungen zum Preußischen Erlaß (Ebel) DTZ 27, 490 — Die Notwendigkeit d. staatl. Regelung d. privaten Musikunterrichts in Württemberg (Eisenmann) DTZ 26, 480/81 — Die Geschichte der deutschen Schulmusik (Epstein) Merz 5, 10 — D. Behandlung englischer u. schottischer Volksballaden im Musikunterricht (Esser) HfS 23, 9/10 — Wozu eigentlich Tonik-Do? (Fengler) AMZ 55, 37 — Suggestion u. geistiger Selbstschutz (Fengler) AMZ 55, 49 — Rhythmische Erziehung im ersten Grundschuljahr (Feudel) Merz 6, 3 — Die Lehr- u. Lerntechnik z. Entwicklung produktiver Geisteskräfte im Schulmusikunterricht (Finck) Sti 22, 12 — Zur Frage d. Fachberatung an Volksschulen (Firchow) Merz 6, 1 — Die Musik in der Schule (Fischer) MdA 10, 7 — Die 7. Reichsschulmusikwoche in München (Fischer) Mk 21, 4 — Gebrauchsmusik in der Schule (Fischer) Mk 21, 6 — 7. Reichsschulmusikwoche in München (Fischer) ZS 1, 8 — Die Nervosität des Musiklehrers. (Gfeller) MdS 10, 7 — Schulmusikalische Tagung in Wiesbaden (Göttig) Or 6, 12 — Gegenwartsfragen zur Theorieausbildung d. Privatmusiklehrer (Greß) DTZ 27, 498 — Süddeutsche Tagung f. Musikerziehung in Stuttgart vom 30. Mai bis 2. Juni (Greß) Merz 5, 6 — Kritik der neuen Musikerziehung (Günther) AMZ 56, 1 — Außerplanmäßige Musikpflege (Günther) HfS 23, 23 ff — Die Schulchöre d. 16. u. 17. Jh.'s u. ihre Bedeutung (Hanke) Merz 5, 9 ff — Die neuen Richtlinien f. d. M. in Volksschulen (Hauer) Merz 5, 6 — 7. Reichsschulmusikwoche in München (Haupt) Merz 5, 11 — Die Musikprüfung im Abiturium, ein wesentlicher Faktor im Kampf um d. Wertung d. Musiklehrfaches (Haupt) Merz 6, 3 — Der vertriebene Schulmeister (Heuß) ZM 96, 2 — Universitäts- od. Musikerbildung? (Heuß) ZM 96, 6 — Vom Dichten u. Komponieren in d. Volksschule (Hillgenberg) Merz 5, 4 — Vom Arbeitsgedanken im M. d. höheren Schulen (Jeuckens) HfS 23, 22 ff — Die preußischen Richtlinien f. d. Musikunterricht an höheren Schulen (Jeukkens) Sti 23, 5 — Gedanken zum M. an höheren Schulen (Jeuckens) Sti 23, 9 — Vom inneren Wachstum einer Schule (Jöde) ZS 2, 1 — Konservatorium u. Musikerziehung (Karg-Elert) DTZ 27, 494 — Schulmusik u. Privatunterricht (Kelchner) AMZ 55, 37 — Die süddeutsche Tagung f. Musikerziehung in

Stuttgart (Keller) Merz 5, 5 — Die 7. Reichsschulmusikwoche in München (Kestenberg) ZS 1, 7 — (Kirschstein) Ha 19, 10 — Der Gesangunterricht an d. höheren bayerischen Lehranstalten (Koch) Merz 5, 10 — Der Instrumentalunterricht an d. männlichen höheren Lehr- u. Bildungsanstalten Bayerns (Koch) ZS 1, 7 — 7. Reichsschulmusikwoche in München (Krienitz) AMZ 55, 46/47 — Universität u. Musikerziehung (Kroyer) DTZ 27, 494 — Musikkultur u. Schulmusikpflege (Kühn) Merz 6, 5 — Musikpflege im Kindergarten (Kuznitzky) MiL 5, 2 — Die 7. Reichsschulmusikwoche in München (Kuznitzky) A 8, 11/12 — Moderne Schul-Musik-Pflege (Lebede) HfS 24, 2 — Musiklehrersorgen (Leo) DMZ 50, 38, DTZ 26, 475 u. Ha 19, 9 — Nachklang zur 7. Reichsschulmusikwoche in München (Löbmann) MD 16, 11/12 — Die seelische Einstellung im M. (Löbmann) Merz 5, 4 — Über d. jüngst verflossenen musikalischen Wettbewerb d. höheren Schulen in Dresden (Löbmann) ZM 96, 2 — Sprechmaschine u. Pädagogik (Lüthge) DTZ 27, 501 — Hemnisse (Lütjen) HfS 24, 6 — Die Chorpflege an einer freien Schulgemeinde (Lungershausen) Mk 21, 7 — Die wichtigsten Forderungen d. neuen Richtlinien (Marbitz) HfS 24, 7 — Gedanken über d. Studiengang d. Musiklehrers an höheren Schulen (Martens) ZS 1, 7 — Fehlende Fundamente (Meister) ZS 2, 4 — Videant consules! Die Handhabung d. Staatsprüfungen f. Privatmusiklehrer (Misch) AMZ 56, 17 — Die neue Verordnung über d. Privatmusikunterricht in Baden (Moser) DTZ 26, 480/81 — Die neue Vorschrift des wissenschaftlichen Fachs (Moser) Merz 5, 10 — Von d. deutschen Schulmusik-Bewegung (Moser) SMZ 69, 3 — Grundsätzliches zur Musikerziehung (Müller-Blattau) Merz 5, 1 — Die 7. Reichsschulmusikwoche in München (Müller-Blattau) Merz 5, 11 — Schulmusikreform u. Volksmusikpflege (Münnich) DS 20, 41 — Der Stand d. Schulmusikreform (Münnich) Mel 8, 2 — Das preußische Kultusministerium u. die Schulmusik (Niecheiol) AMZ 55, 48 — Die musikalische Bedeutung d. abgebauten Seminare Sachsens (Noatzsch) Merz 5, 3 — Neue Musikerziehung (Oberborbeck) A 8, 9 — Schulmusikalische Tagung in Wiesbaden (Oehlerking) AMZ 56, 25 — Zur Schulmusikreform (Orthmann u. Bohl) AMZ 56, 9 — M. in Sachsen (Petzet) DTZ 26, 480/81 — Erste Stunde im Zusammenspiel (Pfannenstiel) ZS 1, 6 — Nochmals „Der vertriebene Schulmusiker" (Piersig) ZM 96, 4 — Wege einer neuen Musikerziehung (Pitsch) Mk 21, 3 — Ein Provinzial-Spitzelkollegium (Pringsheim) AMZ 55, 39 — Irrtümer. Zur Münchner Reichsschulmusikwoche (Pringsheim) AMZ 55, 46 — Privatmusiklehrer u. Volksmusikerziehung (Reusch) DTZ 26, 484 — 4. Thüringische musikpädagogische Woche in Meiningen (Reuter) S 87, 19 — Die Schulbücherein im Dienste des M.'s (Rödger) Merz 5, 8 — Die Richtlinien f. d. M. an d. höheren Lehranstalten Preußens (Rüdel) Merz 6, 4 — Schulmusikveranstaltungen (Scheuch) Merz 6, 6 — Gefahren d. Frühleistung (Schletter) HfS 24, 6 — Musik u. Schule (Schmid) Mel 7, 12 — Nochmals: Der vertriebene Schulmusiker (Schmidt) ZM 96, 5 — Die Lage im Privatmusikunterricht (Schmücker) Mel 8, 2 — Gegenwartsfragen d. Musikerziehung (Schünemann) JP 1928 — Zur Idealbildung d. Wachstumsjahre (Schurzmann) ZM 96, 6 — Friedensschalmeien (Schwers) AMZ 55, 49 — Prüfungserlaß u. Ministerrede (Schwers) AMZ 55, 51/52 — Aus d. Praxis an höheren Schulen (Seidel) Sti 28, 8 — Ein französisches Urteil üb. Erfolge deutscher Musikerziehung u. Volksmusikpflege aus d. Mitte d. vorigen Jahrhunderts (Sielmann) Merz 6, 2 — Schulmusikstudium in Königsberg (Sielmann) O 29, 2/3 — Musikalischer Anschauungsunterricht u. Schulkonzerte (Später) ZM 95, 7/8 — Theorieunterricht an d. Konservatorien (Spies) RMZ 30, 13/14 — Öffentliche Kulturaufgaben des Schulmusikers (Spreckelsen) Merz 5, 5 — Die Ausbildung der bayrischen Schulmusiker (Stäblein) Merz 5, 10 — Blicke in die Musikpädagogik der Gegenwart (Stark) AMZ 55, 30/31 — Das rhythmische Problem im Schulmusikunterricht u. seine Lösung durch die rhythmische Gymnastik (Steger) Merz 5, 7 — Verschmelzung von Eitz u. Tonika-Do? (Stier) Merz 5, 7 — Pfuschertum im Privatmusikunterricht u. staatliche Maßnahmen (Waltershausen) DTZ 26, 480/81 — Die Schulmusik als Grundlage der musikalischen Berufsbildung (Waltershausen) Mw 8, 11 — Suggestivkräfte im Unterricht (Wehle) AMZ 55, 44 — Nochmals: Suggestion (Wehle) AMZ 55, 51/52 — Moderne Musik als Unterrichtsstoff? (Wette) DTZ 26, 480/81 — Die musikalische Schulleistung (Wicke) Merz 5, 10 — Die 7. deutsche Reichsschulmusikwoche in München (Zahn) Sti 23, 4 — Schulmusiker u. Privatmusiker (Zimmermann) AMZ 55, 40 — Das Klavier im Dienste d. Unterrichts (Zoumer) Merz 5, 5 — Sonderaufgaben d. Musikerziehung an höheren Mädchenschulen (Zoumer) Merz 5, 12 — Lehrplan f. Musik in d. „Schule am Meer" auf Juist (Zuckmayer) ZS 2, 5.

Musikvereine. — Jubiläumstagung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer in Darmstadt (Baker-Sturmfels) AMZ 55, 42 — Festliche Tagung in Darmstadt (Daub-Mohr) RMZ 29, 39/40 — Jubiläumstagung d. Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer in Darmstadt (Kulz) S 86, 42 — 75 Jahre Dresdner Tonkünstlerverein (Schnoor) Or 6, 12 — Zur Jubiläumstagung d. Reichsverbandes Dtscher. Tonkünstler u. Musiklehrer (Waltershausen) DTZ 26, 484 — Die Leistungen der Wiener Gesellschaft für Musikfreunde (Wymetal) AMZ 55, 36.

Musikwissenschaft. — Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft (Merian) ZfM 11, 1 — The Future of Musicologie in America (Sonneck) M Q 15, 3 — Deutsche M. im Urteil des Auslandes (Werner) DTZ 26, 480/81.

Mussorgsky, Modest Peter. — The Genuine Scoring of Boris Godunof (Calvocoressi) MMR 58, 695 ff — L'orchestrazione autentica del Boris Godunof (Calvocoressi) RaM 1, 12 — Die ästhetischen Anschauungen M.'s (Gleboff) Mk 21, 8 — Editions of Boris Godunov (Goddard) ML 10, 3 — Zur M.-Literatur (Handschin) SMZ 68, 23 — M. redivivus (Redlich) MdA 11, 2 — Probleme um Boris Godunoff (Wolfurt) AMZ 56, 26/27.

Myers, Rollo H. s. Musikkritik.

N

Nadel, Siegfried s. Musikalität, Riemann, Rossini, Schopenhauer, Stumpf.

Nadoleczny s. Gesang.

Nanino, Giovanni M. — Due „canoni" commemorativi di G. M. N. (Cametti) RMI 35, 4.

Naumann, Otto. — (Willms) RMZ 29, 37/38.

Neapel. — Saggio su la musica a Napoli nel sec. XIX (Pannain) RMI 35, 3 ff.

Nef, Karl s. Instrumentation.

Neger. — Was ist Negermusik? (Weber) Schw 10, 14.

Nehmert, Paul s. Programm.

Neisser, Arthur s. Ochs, Offenbach, Rossini.

Nelsbach, Hans s. Kirchenmusik, Koenen, Musik.

Netke-Loewe, Margarete s. Japan.

Nettl, Paul s. Casanova, Gluck, Spanien.

Neubeck, Ludwig s. Wagner.

Neuenburg. — Die Stadtpfeiferei von N. im 16. u. 17. Jh. (Fallet) SMZ 69, 2 ff.

Neuhaus, Max s. Knappertsbusch.

Neumann, Klemens. — Der Spielmann d. deutschen Jugend (Hallmann) Sg 5, 4.

Neumann, Mathieu. — Meine erste Erinnerung an M. N. (Zöllner) DS 20, 38.

Neumayr, Karl s. Salzburg.

Nevermann, Hans s. Hawaii.

Newman, Ernest. — E. N. English Music Critic (Grew), Sb 9, 4.

Newmarch, Rosa s. Janacek.

Nicolai, Otto. — Ein bisher unbekannter Brief O. N.'s an seinen Vater (Altmann) Mw 8, 9.

Niecheiol, T. s. Lied, Musikunterricht.

Niemann, Walter s. Grieg.

Nietzsche, Friedrich. — N. u. Carmen (Daffner) Bl S 9, 7 — F. N. u. Heinrich Widemann (M. Unger) DMZ 60, 18/19.

Nikl, A. V. s. Buchecker, Lied.

Noack, Friedrich s. Rundfunk, Tonfilm.

Noack, Victor s. Musikfeste.

Noatzsch, Rich. s. Musikunterricht.

Nohl, Walther s. Beethoven, Schubert.

Noten. — Alte Notentitel (Kolarsky) A 8, 10.

Notenschrift. — Wege zur N. (Scherber) ZS 2, 5.

Nüll, Edwin von der s. Bartók, Musik, Ungarn.

Nürnberg. — Die Ungarische Woche in N. (Matthes) AMZ 56, 12.

Nyström, Gösta. — G. N.: a new Swedish Composer (Sabaneev) TT 69, 1030.

O

Oberborbeck, Felix s. Konzert, Musikunterricht.

Oberle s. Tonuhr.

Ocádlik, Mirko s. K. Hába, Ostrcil.

Ochs, Siegfried. — (s. a. Bach) — ZM 96, 3 — (Guttmann) DAS 30, 2 — (Hastung) Sti 23, 7 — (Heid) Chm 3, 3 — (Schwers) AMZ 56, 7 — (Singer) Mk 21, 7 — (Varges) ZeK 7, 4 — (Wiener) S 87, 7 — S. O., der Musiker u. Mensch (Chop) S 87, 7 — Um S. O. (Neisser) Mw 9, 3 — S. O. u. sein Chor (Pulvermacher) AMZ 56, 10 — S. O. u. s. Philharmonischer Chor (Schliepe) DTZ 27, 493, S 87, 7 u. SSZ 23, 6 — Trauerfeier f. S. O. (Spiro) S 87, 10 — S. O. u. d. deutsche Männergesang (Werlé) DS 21, 2/3.

Ochs, Siegfried s. Bach, Chorgesang, Konzert, Musikfeste.

Odington, Walter. — W. O., the Consonance of the Third, and the Common Chord (Pulver) MT 69, 1030.

Oehlerking, H. s. Musikunterricht.

Oehmichen, Richard s. Geilsdorf.

Österreich. — Austriaca (Petschnig) ZM 95, 7/8 ff — Die Österreichische Bundeshymne (Scherber) S 86, 47.

Offenbach, Jacques. — (s. a. Kraus) — (Bie) BlS 9, 19 — (Schmidt) BlS 9, 17 — Paris and London (Blom) Che 10, 79 — Der verjazzte O. (Neisser) ZM 96, 4.

Ohrmann, Fritz s. Ästhetik, Bach, Kaun, Keußler, Krenek, Weill, Windsperger.

Oper. — (s. a. Gesang, Rundfunk, Rußland, Tanz) — Ein neues Opernjahr MdA 10, 7 — Zahlenmaterial zur Opernkrise RMZ 30, 23/24 — La réhabilitation de l'opéra-comique SMpB 18, 7 — Opern-Statistik (Altmann) BlS 9, 1 — Beiträge z. Opernstatistik u. z. Opernspielplan (Altmann) MiL 5, 4/5 — The German Operatic Repertory (Altmann) Sb 9, 5 — Stilistische Elemente im Opernschaffen d. Gegenwart (Anschütz) NMZ 49, 22 — Volksoper (Aron) AMZ 55, 47 — Die Opernszene von heute u. gestern (Beck) NW 58, 9 — Der Darstellungsstil auf d. Opernbühne (Beck) NW 58, 13 — Der Laie spricht (Bernhard) MiL 5, 4/5 — Concerning the French Opera at the Time of Louis XIV and Louis XV. (Borrel) E 8, 1 — Zum Kulturproblem „Oper" (Brasch) MiL 5, 4/5 — Die künstlerische Tendenz (Braunfels) MiL 5, 4/5 — Opernkrise (Brichta) S 87, 6 — Die O. im Rundfunk (Buschkötter) MiL 5, 4/5 — Rendez-vous l'opéra-comique (Cauchie) M 90, 42 — Die Sünden der „modernen" Opernregie (Chop) S 87, 13 — Neben der Oper (Curjel) BlS 9, 4 — Populäre Oper (Curjel) BlS 9, 7 — Die Opernszene erneut sich (Curjel) BlS 9, 19 — Braucht die Oper Mäzene? (Dahms) AMZ 55, 36 — Die soziologische Tendenz (Epstein) MiL 5, 4/5 — Opéra-Oratorio (Epstein) Mk 20, 12 — Das

Problem des Operntextes (Flechtner) RMZ 30, 23/24 — Is Viennese Opera doomed? (Fleischmann) Che 10, 79 — Opera since Wagner (Fraser) MMR 59, 700 — Das moderne Operngebäude (Graf) Mel 8, 2 — Opernregie als Montage (Gronostay) MdA 11, 6 — Eine Neuorganisierung der Opernbetriebe (Gronostay) Mk 21, 3 — Gegenwartsoper (Günther) Mk 20, 10 — Literaten haben die Oper erfunden! (Gutman) MdA 11, 6 — Opernkrise ist Geldkrise (Guttmann) RMZ 30, 23/24 — O. u. Film (Hörth) DTZ 27, 499 — A Note on the Nature of Opera (Hussey) MT 70, 1032 — Gibt es eine Krise der Oper? (Kapp) BlS 9, 26/28 — Opernerfahrung (Krenek) MdA 11, 6 — Operngeschichte — Opernwandlung (Lauhöfer) AMZ 55, 44 — Die O. als romantische Kunstform (London) AMZ 56, 26/27 — O. als formal-konstruktives Experiment (Lorenz) MiL 5, 4/5 — Puppets in Opera (Maine) MT 70, 1036 — Opera buffa (Merbach) BlS 9, 24 — Die Oper nach R. Wagner (Moellendorff) DMMZ 51, 20 — Early Criticism of Italian Opera in England (Montgomery) M Q 15, 3 — Die O. u. das Operntheater von morgen (Oppenheim) Mel 7, 12 — Gezeiten der Oper (Pfohl) Mw 9, 7 — Sachlichkeit im Bühnenbild d. Oper? (Pirchan) DB 21, 1 — Sieg der Requisiten? Zum Opernproblem d. Gegenwart (Rathaus). BlS 9, 28 — Probleme der O. (Scherber) S 86, 41 — Zur Soziologie der Oper (Schoen) Bl 9, 4 — Operndämmerung (Schönewolf) Mw 8, 11 — Opernschulen (Simons) S 87, 13 — Das Publikum. (Singer) MiL 5, 4/5 — Älteste u. neueste Oper (Stefan) MdA 11, 6 — Die Musikoper (Strobel) BlS 9, 29 — Opernschicksale im Spiegel der Tonkünstlerfeste 1859—1929 (Struck) AMZ 56, 26/27 — Einbruch des Kabaretts in d. Oper (Stuckenschmidt) BlS 9, 29 — Über die Krisis d. Operntheaters. Eine Entgegnung (Tänzler) DTZ 26, 479 — Über die Krisis d. Operntheaters (Teßmer) DTZ 26, 477 — Vom Werden des neuen Opernstils (Tischer) RMZ 30, 1/2 — Organisation d. Opernbetriebe? (Tischer) RMZ 30, 3/4 — Aufgaben d. Großstadtoper (Wallerstein) MdA 11, 6 — Grundfragen d. Operndramaturgie (Waltershausen) MiL 5, 4/5 — Zur Opernfrage (Waltershausen) RMZ 30, 23/24 — Die Zukunft der O. im Rundfunk (Warschauer) MdA 11, 6 — Die moderne O. (Westphal) BlS 9, 5 — What is Opera? (Westrup) MMR 59, 701 — Zur Krisis unseres Opern- u. Konzertlebens (Wichmann) DTZ 26, 478.

Operette. — Bearbeitung u. Neuinszenierung alter O. (Graf) MdA 11, 3 — Gestaltwandel der Operette? (Heinsheimer) MdA 10, 7 — Die moderne O. (Kahane) Sc 19, 3 — 20000 mal „Die Fledermaus". Operettengeschichte in Zahlen (Költzsch), DB 21, 6 — O. u. Revue, Diagnose ihres Zustandes (Krenek) MdA 11, 3 — Zur Typologie d. O. (Redlich) MdA 11, 3 — Zukunft d. O. (Stefan) MdA 11, 3 — Zum Niedergang d. O. (Steiner-Kaiser) DB 21, 7 — Musikkolportage (Wenzl) AMZ 56, 4.

Oppel, Reinhard s. Bach.

Oppeln-Bronikowski, Friedrich von s. Cimarosa.

Oppenheim, Hans s. Oper.

Orchester. — (s. a. Orgel) — O. ohne Dirigent Chm 2, 9 — Kulturpolitische Orchesterfragen (Band) MiL 5, 2 — The Conductorless Orchestra comes to America (Bradley) Sb 9, 6 — Some Aspects of Orchestration (Elliot) MMR 58, 693 — Die Klanggeheimnisse d. O.'s (Heinitz) HfS 24, 6 — Das neue u. d. alte Schulorchester (Klebe) HfS 24, 1 — Orchesterspiel ohne Dirigenten (Malige) Mk 20, 12 — Das „Geheimnis" des dirigentenlosen Orchesterspiels (Malige) ZM 95, 9 — Persimfans oder Soziologische Musikästhetik (Pringsheim) AMZ 55, 41 — The Problem of the Conductor (Sabaneev) MT 69, 1030 — Das Orchesterkonzert ohne Dirigenten (Szendrei) PT 6, Jan./Febr. u. RMZ 29, 43/44 — Orchestral Balance (Wotton) MT 70, 1032 ff.

Orgel. — Die O. d. Auenkirche in Berlin-Wilmersdorf (Barkow) ZfI 49, 17 — D. O. die Königin d. Instrumente? (Bartels) ZeK 6, 9 — La restauration des orgues de la Cathédrale d'Evreux (Bataillon) RMus 12, 27 ff. — L'orgue français (Belvianes) M 91, 3 — Orgelbautechn. Bemerkgn. (Drexler) ZfI 49, 2 — Die Brieger Nicolaiorgel (Drischner) KiM 9, 104 — Die Tagung f. Orgelbau (Drwenski) EK 1928, 71 — Coup d'oeil sur l'histoire de la facture d'orgues moderne en France (Dufourcq) RM 10, 5 — Les orgues de Saint-Eustache à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle (Dufourcq) RMus 12, 29 — Kultorgel u. Konzertorgel (Elis) ZeK 6, 8 — Zur Tagung f. Orgelbau in Berlin 1928 (Elis) ZfI 49, 5 — Das Phrasierungsproblem auf d. O. (Fischer) KiM 9, 108 — Neue Choralvorspiele (Fischer) Merz 6, 6 — Die Orgelmusik von Frescobaldi bis Bach (Franke) Og 5, 4 — Eine Salon-Orgel nach Multiplex-System (Friedrich) MS 59, 5 — Zur Geschichte d. Orgelmensuren (Frotscher) SBeK 59, 6 — Orgelbaufragen (Goller) MD 17, 1 — Die O. von heute (Gurlitt) DTZ 26, 484 — Zur gegenwärtigen Erneuerungsbewegung in Deutschland (Gurlitt) MuK 1, 1 — Orgelinterpretation (Heitmann) Mk 21, 9 — Von der St. Galler Tonhalle-Orgel (Isler) SMZ 69, 2 — Vorzüge d. amerikanischen Orgelregistratur (Keller) ZfI 49, 7 — Freiberger Domorgel u. ihre Veränderungen seit ihrer Erbauung durch Silbermann (Kemper) KiM 9, 104 — Ein uraltes Positiv in Jüterbog (Kempf) Ki 10, 114 — Orgelbau. Eine neue Furtwängler-Orgel u. Schwarzenbach a. S. (Kießling) ZeK 7, 2 — Die neue O. d. Gethsemane-Kirche zu Berlin (Kurth) KiM 9, 109 — Orgelweihe im hohen Dom zu Passau, Pfingsten 1928 (Lechthaler) MD 16, 7/8 — Wie registriert man alte Orgelmusik auf

modernen Instrumenten? (Leichsenring) ZeK 6, 9 — Kultorgel u. Musikmaschine (Luedtke) ZfI 49, 7 — Das Orgelwerk in St. Michaelis in Ohrdruf (Lux) BJ 1926 — L'orgue mystique (Petit) M 91, 25 — Ein Wort z. Orgelreform (Platou) ZfI 49, 4/5 — O. u. Orchester (Rau) Or 6, 2 — Literarische u. praktische Orgelreform (Rupp) ZfI 48, 20 — Die deutsche Lichtspielorgel (Sauer) DIZ 30, 1 — Die O. in d. Kirche zum hlg. Maximilian in Düsseldorf (Sauer) ZfI 49, 1 — Die O. d. Stadthalle i. Magdeburg (Sbach) ZfI 48, 23 — Die Klanggeschichte der O. (Schleifer) MuK 1, 2 ff u. ZeK 7, 4 ff — Die O. in d. Lutherkirche zu Erfurt (Seydlitz) KiM 10, 113 — Die O. d. Kathol. Hof- u. Propsteikirche zu Dresden (Walde) GBl 53, 3 — Gottfried Silbermanns letztes Werk (Walde) MD 17, 4 — Die Silbermann-Orgel d. Kathol. Hof- u. Propsteikirche zu Dresden (Walde) MS 59, 4 — Die 4. Tagung f. Orgelbau in Berlin (Zepke) DIZ 29, 20.
Orion s. Gluck.
Orthmann, Willy s. Musikunterricht.
Ortmann, Otto s. Musikästhetik.
Osborn, Franz s. Musikkritik.
Ostrčil O. — (Očadlik) A 9, 3.
Ould, Hermon. — (Bax) Sb 9, 9.
Ould, Hermon s. Warlock.

P

Paepcke, Johs. s. Glocken, Tonleiter.
Paganini, Nicolò. — (Pfister) WM 73, 873 — Ein Nachklang P.'s (Kluge) DMZ 50, 40 ff — N. P.'s Triumphzug durch Europa vor 100 Jahren (Schmidt) Or 5, 15 — Boucher de Perthes et P. (Wailly) RMus 12, 27.
Pagano, Luigi s. Ästhetik.
Paine, J. s. Militärmusik.
Palaschko, Johannes s. Viola.
Palermo. — Il R. Conservatorio di Musica di P. (Dotto) MO 11, 6 ff.
Palestrina. — (s. a. Bach) — (Manzetti) MQ 14, 3 — Quale fama godesse ai suoi tempi il P. (Cametti) MO 10, 8/9 — P. and the major sixth (Froggatt) MT 69, 1030 — Lauda-Sion-Motette (Kurthen) GBl 53, 5.
Pallmann, Gerhard s. Gesang.
Pannain, Guido s. Bloch, Honegger, Neapel, Schönberg.
Panoff, Peter s. Rußland.
Panzer, Georg s. Lied.
Paquet, Alfons s. Musik.
Parigi, Luigi s. Musik.
Paris. — (Coeuroy) A 8, 11/12 — Pariser Musikleben (Roessel) ZM 95, 7/8.
Parnac, Valentin s. Musik.
Partitur. — (s. a. Chorgesang) — Wieder einmal Einheitspartitur? (Axelrod) AMZ 55, 40 — Miniature Scores (MacColvin) MMR 59, 700 — Partiturmöglich- u. Unmöglichkeiten im Wandel der Zeiten (Rüdiger) ZM 96, 3
Pasche, Hans s. Berlin, Gesang, Tonfilm.
Paul, Karl s. Bruckner
Paul, Theodor s. Stimme.
Pauli, Fritz s. Juristisches, Melodie.
Paumgartner, Bernhard s. Mozart.
Pembaur, Joseph d. J. — (Schellenberg) T 31, 10.
Pepoli, Count. — Au Italian Opera Librettist as a Musical Critic in England (Ternant) MMR 58, 691.
Pereyra, M. L. s. Musikhandschriften.
Pergament, M. s. Musik.
Pergolesi, Giovanni Battista. — „La Serva Padrona". Vorbemerkungen (Abert) BlS 9, 24.
Perinello, Carlo s. Verdi.
Peró, Hans E. — „Belsazar" u. „Lebenslichter" in Hamburg Mw 9, 4 — (Schaub) AMZ 56, 12.
Perrachio, Luigi s. Beethoven, Klavier.
Pesaro. — Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro (Fara) MO 11, 2.
Peters, Carl Heinrich s. Estland, Harmonika.
Petit, Raymund s. Orgel, Saminsky, Tansman.
Petrucci, Ottaviano de'. — Das 11. Buch der Frottole (Einstein) ZfM 10, 11/12.
Petschnig, Emil s. Bittner, Österreich.
Petzet, Walter s. Giordano, Musikunterricht, Pfitzner, Schubert, Slevogt, Tschaikowsky, Wolf-Ferrari.
Peyser, Herbert F. s. Schubert.
Pfannenstiel, Ekkehart s. Blasinstrumente, Jugendmusik, Musikunterricht.
Pfeffer, Charlotte, s. Rhythmus.
Pfeife. — The Pipes of Pan (Strangways) ML 10, 1.
Pfeiffer, Th. — Missa in Nativitate D. N. F. C. (Dauffenbach) GBo 44, 12.
Pfister, Kurt s. Paganini, Schubert.
Pfitzner, Hans MdS 11, 6 — (Abendroth) AMZ 56, 18 — (Bricht a) S 87, 18 — (Erckmann) MT 70, 1036 — (Golther) RMZ 30 17/18 — (Hernried) DMMZ 51, 18, Or 6, 9 To 33, 18, Merz 6, 4, HfS 24, 3/4 — (Kalk) Sti 28, 8 — (Kroll) ZM 96, 5 — (Podewils) MMR 59, 703 — (Specht) Mk 21, 8 — (Urban) MfA 273 — P.'s Literarisches Werk (Blessinger) MiL 5, 2 — Zum P.-Jubiläum (Chop) S 87, 20 — Münchener Pfitzner-Woche (Krienitz) AMZ 56, 20 — Der Komponist P. (Kroll) MiL 5, 2 — Ein Wort zu H. P.'s 60. Geburtstag (Mayer) Deutsche Rundschau 55, 8 — Der sechzigjährige (Moser) Mw 9, 5 — H. P. als Mensch (Preetorius) AMZ 56, 18 — H. P.'s Schaffen (Rosenkaimer) DMMZ 51, 19 — Sein Weg zum Palestrina (Scharrer) T 31, 8 — „Der arme Heinrich" in Dresden (Petzet) S 87, 9 — „Von deutscher Seele" (Heid) Chm 3, 6.
Pfitzner, Hans s. Lortzing, Weber.
Pfleiderer, Wolfgang s. Musik.
Pfohl, Ferdinand s. Händel, Oper.
Phonetik. — Zur Methodik d. Phonetikunterrichts (Funke) Sti 23, 4.
Piccini, Nicolas. — „Tendresse et sensibilité" dans l'opéra comica de P. (Della Corte) RM 10, 1.
Pierce, Edwin Hall s. Beethoven.

Piersig, Fritz s. Berlioz, Kirchenmusik, Musikunterricht.
Pietsch, Paul s. Kontrabaß.
Piffl, H. s. Kroatien.
Pijper, Willem s. Holland.
Pilati, Mario s. Klavier.
Pillney, Kurt Hermann s. Musik.
Pincherle, Marc s. Kammermusik.
Pirchan, Emil s. Bühne, Oper.
Pirohe, Charles. — Un musicien oublié (Bouvet) RMus 12, 28.
Pirro, André s. Brumel, Pullaer, Stappen.
Piscaer, Anny s. Divitis.
Pisk, Paul A. s. Arbeitersang, Reger, Wien.
Pitrou, Robert s. Schubert.
Pitsch, Else s. Kanon, Musikunterricht.
Pius XI. s. Kirchenmusik.
Pizzetti, Ildebrando. — „Debora und Jael" in Hamburg (Birgfeld) S 86, 41 — (Chevalley) Mw 8, 11 — (Schaub) AMZ 55, 40 — „Fra Gherardo" in Mailand (Brusa) RMI 35, 3.
Plamenac, Dragan s. Kirchenmusik.
Platou, Olaf s. Orgel.
Platzer, Martin s. Rinkens.
Podewils, Clemens Graf s. Pfitzner.
Pöschl, Alexander s. Schubert.
Pohl, August s. Jensen.
Pohl, Max. — Zum Gedächtnis (Lütge) Sg 5, 4.
Pollatsek, Ladislaus s. Bartok.
Polster, Fritz s. Gesang.
Polyphonie. — (s. a. Chorgesang) — Zur Frage d. Stellung d. Wortakzents in der altklassischen Polyphonie (Fellerer) GBl 52, 9/10 — Zur Übertragung u. Aufführung von Werken altklassischer Vokalpolyphonie (Fellerer) GBl 53, 1/2.
Pommer, Josef. — (Hemsen) DV 30, 9/10 — In memoriam (Fraungruber) DV 30, 9/10 — J. P. u. sein Wirken (Kotek) Sg 5, 4.
Pompeati, Arturo s. Thovez.
Porte, John F. s. Taylor.
Porter, E. G. s. Schubert.
Potamkin, Harry Alan s. Musik.
Pottgießer, Karl s. Harmonie.
Praetorius, Michael. — (Gerber) Mk 20, 12 u. MSkG 33, 8 — (Herold) ZeK 7, 2 — Die Gesamtausgabe d. musikalischen Werke (Gerber) MG 6, 7 — M. P. u. der Neudruck s. Werke (Hoffmann) SBeK 60, 4.
Prag. — Prager Tagebuch (Steinhard) A 8, 5/6. 11/12. 9, 2—4.
Predeek, Rudolf s. Münster.
Preetorius, Willy s. Pfitzner.
Preiß, Ludwig s. Grosz.
Pretzsch, Otto s. Musik, Schubert, R. u. S. Wagner.
Preußner, Eberhard s. Chorgesang, Grammophon, Krenek, Musik, Musikfeste, Rundfunk, Weißmann.
Pringsheim, Heinz s. Albert, Bach, Musik, Musikunterricht, Orchester, Wagner, Weill.
Prod'homme, J. G. s. Frankreich, Gluck, Sayn-Wittgenstein, Schubert, Verdi, Weber.
Pröll, H. s. Slezak.
Programm. — Über Konzertprogramme (Gerdes) DS 21, 23/24 — Über Programmgestaltung (Nehmert) DAS 30, 6.
Prohaska, Carl. — „Madeleine Guimard" in Aussig (Latzko) RMZ 30, 15/16 — (Schnoor) Mw 9, 6.
Prokofieff, Serge. — (Fraser) Che 10, 78 — „The Angel of Fire" (Sabaneev) MT 69, 1028.
Prost, E. s. Großmann.
Prüfer, E. s. Kirchenmusik.
Prümers, Adolf s. Kirchenmusik.
Prunières, Henry s. Lully, Rousseł.
Psachos, K. A. s. Musik.
Psychologie. — P. der Übung (Schulz) Merz 6, 1.
Puccini, Giacomo. — P., vilissimo plagiario! MO 10, 8/9 — Ein Meister d. Welterfolges (Beck) DMZ 60, 18.
Pückler, Carl Graf s. Choral.
Pullaer, Louis van. — Dokumente über Antoine Brumel, L. v. P. u. Crispin van Stappen (Pirro) ZfM 11, 6.
Pulver, Jeffrey s. Burney, Odington, Tanz.
Pulvermacher, Georg s. Ochs.
Putnam, Herbert s. Sonneck.

Q

Quantz, Johann Joachim. — (Müller) DMMZ 51, 5.
Quénéhen, Léon s. Mozart.
Quest, Friedrich. — (Schwers) AMZ 56, 23.
Quist, August s. Musik.

R

Rabenöder, Wolfgang s. Musik, Zither.
Radeck. — Der Fridericus-Rex-Marsch (Kunze) Schw 10, 23.
Rahlfs, Heinz s. Hannover.
Ramuz, C. F. s. Strawinsky.
Rappoldi, Adrian s. Kaminski, Wolf-Ferrari.
Rasch, Hugo s. Battistini, Lehmann, Tonfilm, Wagner.
Raschke, Fritz s. Adam.
Raskin, Adolf s. Film.
Rathaus, Karol s. Oper, Schubert.
Rau, Fritz s. Instrumentalmusik.
Rau, Walter s. Orgel.
Rauschenberger, P. s. Musiker.
Reade, Charles s. Violine.
Redlich, Hans F. s. Braunfels, Korrepetieren, Moussorgsky, Musik, Operette, Schreker.
Redslob, Erwin s. Musik.
Reger, Max. — M. R. u. die Schaffenden der Gegenwart (Günther) AMZ 55, 45 — M. R. u. d. moderne Orgel (Harburger) Og 5, 3 — Die Briefe M. R.'s (Lindner) Merz 6, 1, Mw 9, 1, S 86, 49 — Die Klavierwerke M. R.'s (Pisk) SMZ 68, 25 — Einiges über das Violinkonzert (Reuter) S 87, 6 — M. R. als Persönlichkeit (Schaezler) Ho 26, 7.
Rehmann, Th. B. s. Renner.
Reich, Hans s. Chorgesang, Schubert.
Reichardt, Johann Friedrich. — Briefe an Goethe (Richard) AMZ 56, 13.
Reichardt, Luise. — (Wintzer) DMZ 60, 15.
Reichelt, Carl Werner s. Gesang.
Reichling, Walther s. Halm.

Reimann, Wolfgang s. Kirchenmusik.
Reimérdes, Ernst Edgar s. Lehmann.
Rein, Friedrich s. Lessing, Schubert.
Reinecke, W. s. Gesang.
Reinhard, A. E. s. Kerwey.
Reinhardt, Max s. Tonfilm.
Rellstab, Annekäthe s. Klavier.
Renner, Josef jun. — (Rehmann) GBo 45, 2.
Renner, Willy s. Harmonie.
Rensis, Raffaelo de s. Boito.
Resonanz. — Das Wesen d. R. (Seiffert) ZfM 11, 8.
Reusch, Fritz s. Kirchenmusik, Musikunterricht, Schütz, Weihnachten.
Reusner, Esaias. — Ein Lautenmeister d. 17. Jh. (Gerber) Mk 21, 8.
Reuß, August. — Zergliederung meiner Ballett-Musik NMZ 49, 22.
Reuter, Florizel von s. Reger.
Reuter, Fritz s. Bach, Musik.
Reuter, Otto s. Brahms, Lothar, Musikunterricht, Verdi, Weimar.
Revue. — (s. a. Operette) — (E. F. Burian) A 8, 8 — Die Soziologie der R. (Böhme) A 8, 8 — Revue u. Film (Giese) A 8, 8 — Formen d. Revue (Günther) A 8, 8 — Revue u. Theater (Günther) A 8, 8 — Revue u. Musik im Altertum (Kuznitzky) A 8,8.
Rhode, Erich s. Bach.
Rhythmus. — (s. a. Musikunterricht) — Le respect du rythme (Cauchie) M 91, 18 — Rhythm, in Singing and elsewhere (Drew) MT 70, 1037 — Rhythmische Belange (Matthes) SMpB 17, 21 — Rhythmische Erziehung in d. staatlichen Privatmusiklehrerprüfung (Pfeffer) DTZ 27, 497.
Richard, August s. Bach, Reichardt, Schumann.
Richards, G. C. s. Kirchenmusik.
Richter, Bernh. Friedr. s. Bach.
Richter, Edmund s. Schubert.
Riehl, H. W. s. Lortzing.
Riemann, Hugo. — H. R. u. d. deutsche Musiker (Heuß) ZM 96, 7 — R.'s Tonsystem — ein Markstein in d. Geschichte d. Musiktheorie (Maecklenburg) ZM 96, 7 — H. R. u. Karl Stumpf (Nadel) ZM 96, 7.
Riesenfeld, Paul s. Borodin, Fischböck, Klang, Konzert, Kritik, Lessing, Mozart, Musik, Schubert, Weinberger.
Rietsch, Heinrich s. Bach.
Rimskij-Korsakov. — The Oriental Wizard (Istel) M Q 15, 3.
Rinkens, Wilhelm. — Zu s. 50. Geburtstag (Platzer) To 33, 24 — Zurück zur Tonkunst (Winkler) T 31, 10.
Rinne, Rudolf s. Violine.
Ritter, Leo s. Juristisches.
Rittmannsberger, Theodor s. Gitarre.
Rochlitz, Wolfgang s. Chorgesang.
Röckel, Reinhard s. Kirchenmusik.
Röckel, Seb. s. Levi.
Rödger, Emil s. Musikunterricht.
Rögely, Fritz s. Musikbibliotheken.
Roemer s. Schubert.
Röntz, Wilhelm s. Chorgesang.
Roessel, Anatol von s. Paris.
Roger-Ducasse. — „Orpheus" in Hannover (Hartmann) AMZ 56, 19 — (Leonhardt) S. 87, 20.
Rogge, A. s. Janitscharenmusik.
Roggeri, Edoardo s. Musikerbriefe.
Rolandi, Ulderico s. Cavalieri, Marcello.
Rolland, Romain s. Beethoven.
Rollberg, Fritz s. Joh. Ambr. Bach, Eberlin.
Romantik s. Ästhetik.
Romea, Alfredo. — (Schwarz-Reiflingen) Gi 9, 11/12.
Romea, Alfredo s. Sor, Vinas y Dias.
Ronald, Laudon s. Mossel.
Roncaglia, Gino s. Vecchi.
Rosbaud, Hans. — (Häßler) RMZ 29, 37/38.
Rosbaud, Hans s. Mainz.
Rose, Fritz s. Del Mela, Giordano, Mascagni, Stradivari.
Roselius, Ludwig. — „Doge u. Dogaressa" in Dortmund Or 6, 2 — (Bauer) AMZ 55, 48 — „Doge und Dogaressa" in Bremen (Hellmers) S 86, 48.
Rosenberg, Richard. — „Liebesspiel" in Aachen (Schiffer) AMZ 56, 24.
Rosenkaimer, Eugen s. Pfitzner, Saxophon, Tonbewußtsein.
Rosenthal, August s. Musikausstellungen.
Rosenthal, Karl August s. Bach.
Rosenthaler, Ludwig s. Elektrische Musik.
Rosenzweig, Alfred s. Beethoven.
Rossini, Gioacchino. — (Tebaldini) RMI 36, 1 — Zum 60. Todestage (Brichta) S 86, 45 — Schopenhauer u. R. (Nadel) Mk 21, 9 — Zu R.'s Gedächtnis (Reisser) ZM 95, 10 — La première représentation de Guillaume Tell à Paris 1829 (Servières) RMI 36, 2 — „Angelina" in Hamburg Mw 9, 6.
Roters, Ernst. — „Die schwarze Kammer" in Darmstadt (Chevalley) Mw 8, 11.
Roth, Steffen s. Tonfilm.
Rothhardt, Hans s. Caland.
Rousseau, Jean Jaques s. Gluck.
Roussel, Albert. — (Malherbe) MMR 59, 703 — L'oeuvre théâtrale (Boulanger) RM 10, 6/7 — Portrait d'A. R. (Brillant) RM 10, 6 — Le reflet du monde extérieur dans l'oeuvre d'A. R. (Chalupt) RM 10, 6 — La musique de chambre (Ferroud) RM 10, 6 — A. R. et la mélodie (George) RM 10, 6 — La musique de piano (Gil-Marchez) RM 10, 6 — La technique de piano (Hoerée) RM 10, 6 — Une première rencontre (Jean-Aubry) RM 10, 6 — L'oeuvre symphonique (Le Flem) RM 10, 6 — Le Psaume LXXX. (Prunières) RM 10, 6.
Roussel, Albert s. Schubert.
Royère, Jean s. Musik.
Rubardt, Paul s. Bach.
Ruch, Hannes. — (Buek) Gf 29, 7/8 — (Weber) Gi 9, 7/8.
Rüdel, Karl H. s. Musikunterricht.
Rüdiger, Theo s. Partitur.
Rumänien. — Das deutsche Chorwesen in R DS 20, 30 — La canzone popolare rumena (Golestan) MO 10, 10.

Rundfunk. — (s. a. Gitarre, Oper) — Tiefenwirkung d. R.'s (Baresel) A 9, 7/8 — Grenzen des R.'s (Baresel) Mel 8, 5/6 — Der Komponist über R.-Musik (Butting) MdA 11, 2 — Rundfunkmusik, wie wir sie brauchen (Butting) Mk 21, 6 — R. u. Kirche (Fischer) KiM 10, 111 — R. u. Musikkultur (Gräner) DMZ 60, 3 — Tagung f. Rundfunkmusik (Gutman) Mk 20, 10 — Musikerziehung u. Rundfunk (Hörschelmann) DTZ 26, 476 — Eigenkunst u. Übertragnng (Kahn) PT 5, Okt./Nov. — Körperlich-musikalische Erziehung durch R. (Kroll) Mk 21, 7 — Umschau (Latzko) Mel 8, 1 ff — 5 Jahre R. (Latzko) MiL 5, 1 — R. u. öffentliche Musikpflege (Latzko) A 9, 7/8 — Die technische Seite d. Opernübertragung im R. (Noack) MdA 11, 6 — Erziehung durch R. (Preußner) A 9, 7/8 — R. u. Konzertsaal (Sachs) MdA 11, 5 — Musikalische Unterhaltung durch R. (Schoen) MdA 11, 3 — Die Musik im R. (Schoen) Mel 7, 8/9 — Eigenkunst od. Übertragung? (Simpson) PT 5, Sept. — Die Stimme im Rundfunk (Szendrei) MdA 10, 9/10 — 5 Jahre musikalische Volkserziehung (Szendrei) MdA 11, 5 — Der Klang d. Orchesterinstrumente im R. (Szendrei) PT 5, Sept. — R. u. Musikkultur (Unger) DMZ 60, 5 — Vom Rundfunk (Unger) AMZ 30, 23/24 — R. u. allgemeines Musikleben (Warschauer) A 9, 1 — Organisationsfragen d. Musikwesens im R. (Warschauer) Mel 7, 11 — Die Funkversuchsstelle an der staatl. akad. Hochschule f. Musik in Berlin (Wenneis) DTZ 26, 478 — Musikalischer Schulfunk im Hamburger Sender (Wodick) A 9, 4.

Rupp, E. s. Orgel.

Rußland. — (s. a. Gitarre, Harmonika) — Music of Soviet Russia (Boughton) Sb 9, 7/8 — Musical Art in Soviet Russia (Broudo) MT 70, 1032 — Folk-Music of the Soviet Union (Clegg) Sb 9, 11 — Musik in d. russischen Provinz (Engel) AMZ 56, 14 — Gedanken über russisches Musikleben (Götsch) MG 6, 7 — Oper im neuen R. (Graf) MdA 11, 6 — Die Volksmusik d. Großrussen (Panoff) Mk 21, 5 — Das deutsche Volkslied in R. (Sinner) DS 20, 38.

Ruthardt, Adolf. — (Kahle) To 33, 17.

Ruttmann, Walter s. Tonfilm.

Rychnovsky, Ernst s. Duschek.

Rywosch, Bernhard s. Musiker.

S

Sabaneev, Leonid s. Debussy, Film, Glazounov, Juden, Nyström, Orchester, Prokofiev, Stil, Stravinsky, Synästhesie, Theorie, Tschaikowsky, Viertelton.

Sachs, Curt s. Musik, Rundfunk.

Sachse, L. s. Keußler.

Saint-Fox, Georges de s. Boëly.

Saiteninstrumente. — Das Einspielen d. S. (Bauer-Ebrach) MdS 10, 12 — Über Messungen an S. (Möckel) G 1928/29 4.

Saitenmusik. — Einiges über S. in alter u. neuer Zeit (Bauer-Ebrach) MdS 11, 2.

Salzburg. — (s. a. Musikausstellungen) — Die Kirchenmusik zum Salzburger Domweihfest (Neumayr) Og 5, 5 — Die Salzburger Domweihe im Jahre 1628 (Schneider) MD 16, 7/8 — Die Festspiele im August 1928 (Schneider) MD 10, 9/10.

Samaroff, Olga s. Schubert.

Samazeuilh, Gustave s. Musik.

Saminsky, Lazare. — L. S. et la musique hébraique (Petit) RM 10, 3.

Sanders, Paul F. s. Holland.

Sandt, Alfred s. Mozart.

Sandwell, Haydn s. Schubert.

Santoli, Vittorio s. Wackenroder.

Saß s. Kirchenmusik.

Satie, Erik. — (Stuckenschmidt) MdA 11, 2.

Sattler s. Gesang.

Sauer, Ludwig s. Orgel.

Sauer, Wilhelm s. Orgel.

Saunders, William s. Lied.

Saxophon. — Das S. in seinen Frühzeiten u. im Urteil berühmter Musiker (Rosenkaimer) Mk 20, 12 — Verbot der Saxophone (Schwaner) DTZ 27, 493 — Das S. u. s. Aufgabe (Ullmann) A 9, 3 — Das S. als Orchesterbaß (Ullmann) PT 5, Sept.

Sayn-Wittgenstein. — The Correspondence between George and Emma Herwegh and the Princess Sayn-Wittgenstein, Challemel-Lacour and Minna Wagner (Herwegh-Prod'homme) M Q 15, 3.

Sbach, s. Orgel.

Scarlatti, Alessandro. — La véritable patrie et la famille d' A. S. (Fienga) RM 10, 3.

Schäfer, Oskar s. Stimme.

Schaeffner, André s. Musikfeste.

Schärtlich, Johann Christian. — (Bandt) To 33, 16.

Schaezler, Karl s. Reger.

Schaller, Herm. s. Kirchenmusik.

Schallplatte s. Grammophon.

Scharoun, Hans s. Bauen.

Scharrer, Eduard s. Pfitzner.

Schaub, Hans F. s. Giordano, Musik, Peró, Pizetti.

Schauß, Karl. — (Conrad) DS 21, 4.

Schellenberg, Ernst Ludwig s. Pembaur.

Schelley, Peter s. Tanz.

Schemann, Ludwig s. Cherubini.

Schenk, Erich s. Graun, Mozart, Weber.

Schenk, Johann Baptist s. Beethoven.

Scherber, Ferdinand s. Musikfeste, Österrech, Oper, Schubert, Stravinsky, Wien.

Scherber, Paul Friedrich s. Notenschrift.

Scherchen, Hermann s. Dirigieren.

Schering, Arnold s. Bach, Bespr., Händel, Liszt, Musik, Musikkritik.

Scherrer, Heinrich s. Lied.

Scheuch, Otto s. Chorgesang, Musikunterricht.

Schiegg, Anton s. Gesang.

Schiffer, Andreas s. Rosenberg.

Schiller, Friedrich. — Sch.'s Dramen in der Musik (Blaschke) S 86, 41.

Schillings, Max. — (Kapp) BlS 9, 20 — (Wittko) DVo 1929, 1.
Schindler, H. s. Bach.
Schlager. — Schlageranalysen (Wiesengrund-Adorno) MdA 11, 3.
Schleifer, Karl s. Orgel.
Schletter, Johann s. Halm, Harfe, Musik, Musikunterricht, Zither.
Schlicht, Ernst s. Chorgesang, Musikfeste.
Schlien, Helmuth s. Wellesz.
Schliepe, Ernst s. Dirigieren, Ochs, Schubert, Wüllner.
Schloezer, Boris de s. Apollo Musagete, Schubert, Stravinsky.
Schmid, Edmund s. Beethoven.
Schmid, Ernst Fritz s. Haydn.
Schmid, J. s. Kirchenmusik.
Schmid, Theodor Karl s. Halm.
Schmid, Willi s. Bach, Beethoven, Musikunterricht.
Schmidt, Alfred s. Musikunterricht.
Schmidt, Fritz s. Kirchenmusik, Schütz.
Schmidt, Georg s. Amerika, Paganini.
Schmidt, Georg Wilhelm s. Chorgesang, Musikfeste.
Schmidt, Josef s. Clemens non Papa.
Schmidt, Leopold s. Offenbach.
Schmidt, M. H. — M. H. Schmidt über Gesang u. Oper (Biehle) ZM 96, 1.
Schmidt, Walter, s. Moldenhauer, Schubert.
Schmidt-Isserstedt, Hans. — „Hassan gewinnt" in Elberfeld (Benedict) AMZ 55, 43 u. Or 5, 24 — (Seybold) RMZ 29, 39/40.
Schmitt, A. s. Schubert.
Schmitz, Eugen s. Kaminski, Schubert, Strauß.
Schmücker, Marie Therese s. Musikfeste, Musikunterricht.
Schneefuß, Will s. Amerika, Chicago,
Schneider, Bernhard s. Lied.
Schneider, Charles s. Kirchenmusik.
Schneider, Constantin s. Salzburg.
Schneider, Marius s. Hochetus.
Schneider, Oskar s. Bespr.
Schneider, Otto s. Flöte.
Schneider, W. s. Streichinstrumente.
Schnippering, Heinrich s. Lied, Schubert, Wagner.
Schnirlin, Ossip s. Brahms, Heß, Joachim.
Schnitger, Franz Caspar. — Zum 200. Todestage d. Orgelbauers (Fock) Mw 9, 6.
Schnoor, Hans s. Dvořák, Musikvereine, Prohaska.
Schoeck, Othmar. — „Penthesilea" in Zürich (Lazlo) S 86, 31 — (Schuh) NMZ 49, 23.
Schoen, Ernst s. Musiker, Oper, Rundfunk, Stravinski.
Schoen, Max s. Musikpsychologie.
Schönberg, Arnold. — (s. a. Casella) — (Pannain) RaM 1, 11 — Idées d' A. S. sur la musique RM 10, 1 — Bartók, Sch. and some Songs (Collins) ML 10, 2 — Das gegenwärtige Schaffensproblem erläutert an d. Werk A. S.'s (Kampers) RMZ 29, 31/32 — A. S.' Weg zur Zwölftöne-Musik (Westphal) Mk 21, 7.
Schönebaum, Iwan s. Volkmann.
Schönewolf, Karl s. Oper, Stravinski.
Schopenhauer, Arthur. — Sch. u. Rossini (Nadel) Mk 21, 9.
Schorn, Hans s. Musikfeste, Zador.
Schosland, Wilhelm s. Kromolicki.
Schott. — Das Mainzer Verlagshaus B. Schott's Söhne RMZ 29, 37/38.
Schottland. — The Music of Scotland (Hull) MMR 58, 691.
Schrade, Leo s. Musikgeschichte.
Schreiber, K. F. s. Kraus.
Schreiner, Helmuth s. Wort.
Schreker, Franz. — Sch. u. Krenek (Beck) DTZ 27, 493 — Bittners Mondnacht und Sch.'s Der singende Teufel (Altmann) Sb 9, 7 — „Der singende Teufel" in Berlin (Chevalley) Mw 9, 1 — (Chop) S 86, 51/52 — (Schrenk) MdA 11, 1 — (Schwers) AMZ 55, 51/52 — (Steinhard) A 9, 1 — „Spielwerk" in Mainz (Redlich) MdA 11, 6.
Schrenk, Walter s. Schreker.
Schreyer, Johannes. — (Göhler) ZM 96, 4.
Schröder, William von s. J. Chr. Bach.
Schubert, Franz. — (s. a. R. Franz) — (Chantavoine) M 90, 49 — (Hänel) DAS 29, 11 — (Hennings) Ha 19, 10 — (Herre)BB 51, 4 — (Knayer) Sg 50, 11 — (Mersmann) Mel 7, 11 — (Meyer-Wöhrden) MdS 10, 11 ff — (Mies) HfS 23, 11 — (Moser) ZS 1, 8 — (Suarès) RM 10, 2 — (Vockenhuber) DMZ 50, 43 — F. S. u. seine Werke Co 9, 5 — Im Zeichen Sch.'s DMZ 50, 30 — Sch. im Urteil der Freunde DMZ 50, 46 — Het lot van Sch,'s Unvollendete Mc 8, 11 — Sch. in his Songs ML 9, 4 — F. S.'s Einzug in die Walhalla bei Regensburg MS 59, 2 — Sch. als Komponist d. Goetheschen Dichtung O 28, 8 — Aussprüche u. Tagebuchnotizen RMZ 29, 35/36 — Sch. and the Vinnese Classic School (Adler) M Q 14, 4 — Curiosa Schubertiana (Bardi) BlS 9, 9 — Ein unbekannt gebliebener Entwurf Sch.'s (Bauer) Mk 21, 1 — Scherzo aus d. Klaviersonate e-moll von F. Sch. (Bauer) Mk 21, 1 — Zu Sch.'s Gedächtnis (Bauer) ZfM 11, 3 — F. Sch. u. das deutsche Lied (Biehle) Sti 23, 2 — F. Sch. et le Lied allemand (Biehle) RM 10, 2 — His favourite Device (Blom) ML 9, 4 — The Middle-classical Sch. (Blom) MT 69, 1028/29 — Chamber Music (Bonavia) ML 9, 4 — Es-dur-Messe vom Standpunkt des kirchl. Charakters (Bonvin) GBl 53, 2 — A propos du lied An mein Clavier (Borren) RM 10,2 — Sch. and Melodic Design (Boughton) MT 69, 1028/29 — After playing Sch.'s Pianoforte Sonatas (Brewerton) MT 69, 1028 — Sch. u. Goethe (Brichta) S 86, 47 — F. Sch.'s Lebenssymphonie (Brors) GBo 44, 11 — Sch. in d. erzählenden Dichtung d. Gegenwart (Bülow) DS 20, 47 — I caratteri di Sch. nei suoi Lieder (Della Corte) MO 10, 11 — Sch.'s 2 Liederhefte für Goethe (Deutsch) Mk 21, 1 — The Walter Scott Songs (Deutsch) ML 9, 4 — Sch. et la Reine Hor-

tense (Deutsch) RM 10, 2 — Das Advokaten-Terzett und seine Vorlage (Deutsch) ZfM 11, 2 — Der Wiener Sch.-Kongreß (Deutsch) ZfM 11, 4 — Les débuts de Sch. mélodiste (Douël) RM 10, 2 — Sch. u. Rußland (Engel) Mk 21, 2 — Sch.'s Fame (Engel) M Q 14, 4 — Schubertian Song (Felber) Che 10, 74 — Ein Künstlerschicksal (Flüchter) Schw 10, 21 — The grand Style (Ford) ML 9, 4 — F. Sch. und unsere Zeit (Friedland) AMZ 55, 46 — Zum Wiener Sch.-Jahr (Geiringer) NMZ 49, 21 — The Symphonics of Sch. (Goossens) Che 10, 74 — F. Sch.'s Unvollendete (Gottschalk) Or 5, 22 — F. Sch. im Lichte übler Nachrede (Gottschalk) ZM 95, 11 — Der Liederkomponist F. S. als Opernkomponist (Graf) DMZ 60, 13 — F. S. u. d. Kirchenmusik (Graf) SBeK 59, 12 u. ZeK 6, 9 — Sch.'s Pianoforte Music (Green) Che 10, 74 — Songs as the Singer sees them (Greene) ML 9, 4 — Lebt F. S.? (Guttmann) DAS 29, 11 — Schubertiaden (Guttmann) ZM 95, 11 — F. S. im Prokrustes-Bett. Messe in Es-dur, bearb. von L. Bonvin (Habel) MD 17, 3 — Sch. u. Schwind (Hammerschmidt) DS 21, 1 — Das Programm f. d. Schulmusikarbeit im Sch.-Jahr (Haupt) Merz 5, 5 — Die Aufführungen d. Sch.'schen Chorwerke zeit seines Lebens (Heid) Chm 2, 11/12 — Ein Brief über Sch. (Hernried) Or 5, 22 — Die Tragik F. S.'s (Herwig) RMZ 29, 41/42 — F. Sch.'s u. Friedrich Zöllners Das Wandern ist des Müllers Lust (Heuß) ZM 96, 1 — Ständchen-Plejade (Hirschberg) Sti 23, 2 — F. Sch.'s Abstammung (Hohlbaum) ZM 96, 1 — F. Sch.'s repeated Settings of the same song-texts (Holländer) M Q 14, 4 — Il romanticismo nel Lied di F. Sch. (Holländer) RMI 35, 3 — Eine Studie zur Stilentwicklung des frühen Sch.-Liedes (Holländer) ZM 96, 5 — The Spirit of Sch. (Jean-Aubry) Che 10, 74 — Sch.'s lyric Style (Istel) M Q 14, 4 — Sch.'s Lieder in Frankreich bis 1840 (Kahl) Mk 21, 1 — Wege des Schubertschrifttums (Kahl) ZfM 11, 2 — S.'s Chormusik (Keldorfer) SSZ 23, 5/6 — Dance Composer (Kinkeldey) M Q 14, 4 — Sch.'s Ton (Költzsch) A 8, 10 — Der Erlkönig (Köntges) DMMZ 51, 15 — Das Schubertlied (Kralik) Merz 5, 11 — Das Schubert-Jahr ist zu Ende (Krenek) MdA 11, 1 — Der Sinfoniker Sch. (Krug) Mk 21, 1 — F. Sch. als Messenkomponist (Kurthen) GBl 52, 11 — Sch.-Gedenkfeiern (Laaff) DTZ 26, 486 — Die Sch.-Autographen der Staatsbibliothek in Berlin (Lachmann) ZfM 11, 2 — The Chamber-Music of F. Sch. (Laciar) M Q 14, 4 — Spätromantische Sch.-Ergänzung (Landau) ZfM 11, 3 — Il romanticismo di Sch. (Landormy) MO 10, 11 — Le Génie poétique de Sch. (Landry) RM 10, 2 — Sch. Symphoniste (Lang) RM 10, 2 — Die Jahrhundertfeier in d. Schule (Lehner) Merz 5, 2 — Sch.'s early Operas (Leichtentritt) M Q 14, 4 — Sur l'oeuvre pianistique (Lévy) RM 10, 2 — Poetry, Song and Schubert (Liebich) MT 69, 1026 ff — Sch., the Miniaturist (Mac Colvin and Spruytenburg) Sb 9, 4 — Sch.'s Sinfonien (Martell) DMMZ 51, 3 — Sch.'s Lieder (Martell) DMZ 50, 40 u. Sti 23, 3 — F. Sch. zum Gedenken (Martell) DMZ 50, 46 — Die Lieder (Martell) SSZ 23, 1 — Sch. and the Eternal Feminine (Martens) M Q 14, 4 — F. Sch.'s Ahnen (Maschke) A 8, 10 u. DS 20, 27 — Die Unvollendete (Matthiessen) BlS 9, 9 — Vertonungen von Goethes Nur wer die Sehnsucht kennt (Mies) DS 20, 37 — Hausmusik f. d. Sch.-Jahr (Mies) HfS 23, 9/10 — Die Bedeutung des Unisono im Sch.'schen Liede (Mies) ZfM 11, 2 — F. S. u. wir (Müller-Blattau) Sg 5, 1 — Beethoven's and Sch.'s Personal Relations (Nohl) M Q 14, 4 — Sch.-Feier in Dresden (Petzet) S 86, 48 — The Epic of the „Unfinished" (Peyser) M Q 14, 4 — Sch. im Bild (Pfister) A 8, 10 — Paysages Schubertiens (Pitrou) RM 10, 2 — Sch. u. d. Volkslied (Pöschl) DV 30, 9/10 — The Pianoforte Duets of Sch. (Porter) MT 69, 1029 — Gedanken zur Sch.-Feier (Pretzsch) Sti 23, 2 — Sch.'s Works in France (Prod'homme) M Q 14, 4 — Sch. et ses amis (Prod'homme) RM 10, 2 — Les Manuscrits de S. à la bibliothèque du Conservatoire de Paris (Prod'homme) RMus 12, 28 — Die Sch.-Handschriften in der Bibliothek des Pariser Conservatoire (Prod'homme) ZfM 11, 3 — D. Sch.-Lied (Rathaus) MfA 259 — Dank an F. Sch. (Reich) Sti 23, 2 — F. S. als Kirchenmusiker (Rein) Og 5, 3 — Ein unbekanntes Opernfragment (Richter) ZM 96, 2 — F. Sch. in unserer Zeit (Riesenfeld) S 86, 47 — Sch. u. die Gitarre (Roemer) Sti 23, 3 — Sch. the Symphonist (Rousel) Che 10, 74 — The Piano Music (Samaroff) M Q 14, 4 — Sch. from the organist's point of view (Sandwell) MMR 58, 695 — Sch.-Pathologie (Scherber) S 86, 48 — Das Schicksal d. Unvollendeten (Schliepe) DMZ 50, 41 — Le problème Sch. (Schloezer) RM 10, 2 — Sch. u. die Frauen (Schmidt) To 32, 49/50 — (Schmitt) SSZ 23, 2 ff — Man feiert Schubert (Schmitz) AMZ 55, 48 — Sch.-Lieder im Unterricht (Schnippering) HfS 23, 15 ff — Aus F. S.'s Leben (Schuberth) HfS 23, 11 u. SSZ 23, 1 — Sch.'s Häuslicher Krieg (Schuh) SMpB 17, 22/23 — Spontaneity (Smith) ML 9, 4 — Sch. als Klassiker der Form (Souchay) ZfM 11, 3 — F. Sch. in Wort und Bild (Stege) Sti 23, 2 — Das Vermächtnis F. Sch.'s (Steglich) ZM 95, 11 — Zur Neuausgabe von Es-dur-Messe (Stein) Merz 5, 8 — Der letzte Sch. (Stephani) Mk 21, 1 — Sch.-Beethoven (Stier) Sti 23, 2 — Der Meister des deutschen Liedes (Storck) DS 20, 47 — The Sch. Centenary in Vienna (Straeten) MMR 59, 697 — Sch., Lanner, Strauss and the Waltz (Straeten) MT 69, 1028 — Tonality (Tovey) ML 9, 4 — Die deutsche Sch.-Literatur (Unger) A 8, 10 — Sch.'s Dreimäderlhaus (Urban) MfA 252 —

Sch.'s Leiermann (Volkmann) ZM 96, 3 — Mystical Songs (Walker) ML 9, 4 — Sch.'s Songs (Walker) MMR 59, 697 — „Leise flehen meine Lieder" u. andere Schubert-Ständchen (Walter) SMpB 17, 22 — Sch.'s C-major Symphony (Watts) MMR 58, 695 — Ein Brief F. Sch.'s (Wenzl) AMZ 56, 1 — Wozu mahnt uns das Gedächtnis Sch.'s? (Werlé) Ha 19, 10 — Der „volkstümliche" Sch. (Werlé) Ha 19, 11 — Schillers Gedicht Sehnsucht in Sch.'s Komposition (Werner) Mk 21, 1 — Schubert (Wiesengrund-Adorno) Mk 21, 1 — The Question of Taste (Wilson) ML 9, 4 — Sch. als Opernkomponist (Wolter) A 8, 10 — F. Sch. als Lehrer (Wolter) DTZ 26, 486 — Ein Besuch im Wiener Schubertmuseum (Wolter) RMZ 29, 41/42 — Im Sch.-Museum zu Wien (Wolter) ZM 95, 11 — Aphorismen (Wolter) ZM 95, 11 — Wiens Sch.-Zentenarfeier (Wymetal) AMZ 55, 50 — Sch.'s „Freunde von Salamanka" (Ziegler) DS 20, 47.

Schubert, Franz Peter. — (Seywald) DMS 50, 37.

Schuberth, Maxim s. Schubert.

Schuch, Karl s. Klavier.

Schück, Karl s. Amerika.

Schünemann, Georg. — „Geschichte d. dtschen Schulmusik" Selbstanzeige ZS 1, 6.

Schünemann, Georg s. Berlin, Musik, Musikunterricht, Tonsystem.

Schütz, Heinrich. — (s. a. Bach) — (Müller) Bühnenvolksbund (Dresden) 4, 7 — (Schuh) SMZ 68, 21 ff — Praktische Sch.-Ausgaben (Blume) MG 7, 2 — Zur Matthäuspassion (Hoffmann) Sg 5, 3 — Über d. H. Schütz-Fest in Celle (Ameln) MuK 1, 4 — Das 2. H.-Schütz-Fest in Celle (Broesike-Schoen) RMZ 30, 15/16 — (Hakemeyer) AMZ 56, 13 — Nach d. 2. dtschen H.-Schütz-Fest in Celle 1929 (Kamlah) Sg 5, 4 — Das 2. Schützfest in Celle (Reusch) MG 7, 3 — (Schmidt) Sg 5, 3 — (Steglich) ZM 96, 5 — (Werner) ZfM 11, 7.

Schuh, Willi s. Jugendmusik, Schoeck, Schubert, Schütz, Schweiz

Schulhoff, Erwin. — (Steinhard) MdA 10, 8 — Modernmusiker F. S. (Steinhard) A 9, 3.

Schulhoff, Erwin s. Janacek, Jeremias, Kleiber.

Schulmusik s. Musikunterricht.

Schultze-Ritter, Hans s. Verdi.

Schulz, Herbert s. Psychologie.

Schulz-Dornburg s. Kritik.

Schumann, Clara s. a. Brahms.

Schumann, Robert. — Concerning Sch. (Berger) MMR 59, 700 — Merkwürdiges aus einem Sch.-Erstdruck (Hirschberg) Mk 21, 10 — Sch.'s „Woman's Love and Life" Cycle (Mac Colvin) MT 69, 1028 — Sch.'s „Rheinische" Kompositionen (Mies) HfS 24, 3/4 — Sch.-Fest in Zwickau (Richard) AMZ 56, 26/27.

Schurzmann, K. s. Musikunterricht.

Schuster, Carl Gottlob s. Violine.

Schwabacher-Bleichröder, Anna s. Haydn, Mendelssohn-Bartholdy, Wagner.

Schwaner, Friedrich s. Saxophon.

Schwartz, Josef. — Zum 80. Geburtstage (Lemacher) GBo 45, 5.

Schwarz-Reiflingen, Erwin s. Gitarre, Llobet, Romea.

Schweichert, Max s. Chorgesang.

Schweisheimer, W. s. Hören.

Schweiz. — Beitrag zur Lage der konzertierenden Künstler in der Schweiz (Kammerer) SMpB 17, 16 — Musik in d. Schweiz (Schuh) Mel 8, 1.

Schwerké, Irving s. Dukas.

Schwers, Paul s. Berlin, Bittner, Brand, Bremen, Grotrian-Steinweg, Haas, Hindemith, Krenek, Lehmann, Lothar, Marschalk, Mayer-Mahr, Musikfeste, Musikunterricht, Ochs, Quest, Schreker, Taubmann, R. Wagner, Wetzler, Wolf-Ferrari.

Schwind, Moritz von. — (s. a. Schubert) — Sch. als Musikillustrator (Kolarsky) Mk 21, 2.

Scott, Cyril s. Musik.

Scott, Marion M. s. Köln, Violine.

Seelig, Otto s. Musikfeste.

Segnitz, Eugen s. Kirchenmusik.

Segovia, Andres. — (Danek) Gf 29, 11/12 — Tonleiterstudien von A. S. (Buek) Gf 29, 9/10.

Seidel, Max s. Musikunterricht.

Seidenstücker, A. s. Kirchenmusik.

Seidl, Arthur s. Dessau.

Seiffert, Alfred s. Resonanz.

Selden-Goth, Gisella s. Bach.

Seling, Emil s. Weber.

Seling, Max s. Beethoven.

Servières, Georges s. Liszt, Rossini.

Sexauer s. Zöllner.

Seybold, W. s. Schmidt-Isserstedt.

Seydlitz, Ernst s. Orgel.

Seymer, W. s. Stockholm.

Seywald, Georg s. F. P. Schubert.

Sheale, Claudia s. Cohen.

Shipp, Horace s. Tanz.

Siegl, Otto. — (Steege) DS 21, 22.

Sielmann, Herbert s. Musikunterricht.

Signorelli, Mario s. Franciscus.

Silbermann, Gottfried s. Orgel.

Silcher, Friedrich. — Der Mehrer d. Volkslieds (Fladt) SSZ 23, 8.

Simon, Alicja s. Amerika.

Simon, H. s. Bach.

Simons, Rainer s. Oper, Joh. Strauß, Wien.

Simpson, Halley s. Rundfunk.

Sinfonie. — Warum werden heute so wenig Sinfonien geschrieben? (Ambrosius) ZM 95, 10 — Die deutsche Sinfonik nach R. Wagner (Moellendorff) DMMZ 51, 16.

Singer, Kurt s. Massenet, Ochs.

Singspiel. — Alte Singspielvorstellungen in Eger (Haas) A 9, 2 — Von Standfuß bis Lortzing (Hofer) BlS 9, 22.

Sinner, P. s. Rußland.

Skrjabin, Alexander. — Die Harmonik S.'s (Westphal) MdA 11, 2.

Slevogt, Max. — S.'s Beziehungen zur Musik (Petzet) S 86, 40.

Slezak, Otto. — (Pröll) MdS 10, 8.

Smareglia, Antonio. — (Brichta) S 87, 17.

Smend, Friedrich s. Bach.

Smend, Julius s. Münch.
Smetana, Friedrich. — Souvenirs à propos de „La Fiancée vendue" (Brunel) M 90, 43 ff.
Smijers, Albert s. Clemens non Papa.
Smith, Alexander Brent s. Musikästhetik, Schubert.
Sommer s. Juristisches.
Sommerer, Kurt s. Chorgesang.
Sonate. — Die Sonatenform im Schulmusikunterricht (Dahlke) HfS 24, 6 — Die S. als Formproblem d. modernen Musik (Westphal) MdA 11, 4.
Sonderburg, Hans s. Händel.
Sonneck, O. G. — (Putnam u. Goldmark) M Q 15, 1.
Sonneck, O. G. s. Musikwissenschaft.
Sonnemann, Kurt s. Musikfeste, Verdi.
Sonner, Rudolf s. Cembalo, Musik.
Sor, Ferdinand. — (Romea) Gi 9, 9/10 ff.
Souchay, Marc-André s. Bach, Schubert.
Souper, F. O. s. Chopin, Cimarosa, Dittersdorf, Gluck, Haydn, Mozart.
Sourek, Ottokar s. Dvořák.
Später, Ch. s. Musikunterricht.
Spanien. — Eine spanische Singschule (Bachmann) KiM 9, 106 — Die moderne Musik in Spanien (Grimm) Or 5, 17 — Spanische Volksmusik (Istel) Mk 21, 3 — Volksmusik u. Tanz in Sp. (Nettl) DS 20, 42 — Musik in Sp. (Witt) DMZ 60, 6.
Specht, Richard s. Brahms, Pfitzner, Strauß.
Spectator s. Musik.
Spell, Lota M. s. Amerika.
Speth, Ewald s. Streichinstrumente, Violine.
Spies, Adolf s. Musikunterricht.
Spieß, Karl s. Lied.
Spiro, Friedrich s. Ochs.
Spontini, Gasparro. — Lettere inedite (Pfeiffer) MO 11, 5.
Sporck, Ferdinand Graf. — (Wolzogen) BB 51, 4.
Sporck, Ferdinand Graf s. Wagner.
Sporn, Fritz s. Grammophon.
Sprechmaschine s. Grammophon.
Spreckelsen, Otto s. Musikunterricht.
Spruytenburg, Hendrik s. Schubert.
Stade, Friedrich ZM 95, 7/8.
Stade, Fritz. — (Eggert) BB 51, 4.
Stäblein, Bruno s. Kirchenmusik, Musikunterricht.
Stählin, W. s. Kirchenmusik.
Stammler, Rudolf s. Beethoven.
Standfuß, J. C. s. Singspiel.
Stappen, Crispin van. — Dokumente über Antoine Brumel, Louis van Pullaer u. C. v. S. (Pirro) ZfM 11, 6.
Stark, Hans Alfred s. Musikunterricht.
Steege, Max s. Chorgesang, Siegl.
Stefan, Paul s. Kaminski, Musikfeste, Musikliteratur, Oper, Operette, Weinberger.
Stege, Fritz s. Berlin, Chorgesang, Kaun, Klavier, Konzert, Musik, Schubert.
Steger, J. s. Musikunterricht.
Steglich, Rudolf s. Bespr., Händel, Schubert, Schütz.
Stein, Erwin s. Janacek, Mahler, Melodram, Musik, Musikästhetik.
Stein, Fritz s. Juristisches, Keußler, Schubert.
Stein, O. Th. s. Wagner.
Stein, Walther s. Chorgesang.
Steinberg, H. W. — Der neue Opernleiter in Frankfurt (Haas) RMZ 30, 23/24.
Steiner-Kaiser, Max s. Operette.
Steinhard, Erich s. Hindemith, Janácek, Jeremias, Keußler, Musikfeste, Prag, Schreker, Schulhoff, Veidl.
Steinhauer, W. s. Musiker.
Steinitzer. — Zu St.'s Strauß-Biographie. Eine Abwehr (Korngold) AMZ 56, 13.
Stempelmann, Max s. Klavier.
Stephan, Rudi. — „Die ersten Menschen" in Essen (Müllner) S 87, 7.
Stephani, Hermann s. Schubert.
Steuermann, Eduard s. Bearbeitung.
Stieglitz, Olga s. Mozart.
Stier, Alfred s. Musikunterricht.
Stier, Karl Albert s. Schubert.
Stil. — Esperienze stilistiche moderne (Cimbro) RaM 1, 10 — The Perspectives of Musical Style (Sabaneev) MT 69, 1026.
Stimme. — Die antike Stimmkunst (Biehle) ZfAe 23, 3 — Die Zweiheit in d. Struktur d. menschlichen Stimme (Finck) Sti 23, 9 — Die funktionelle Stimmschwäche (Phonasthenie) (Gisiger) Merz 5, 6 — Stimmsport — Stimmtraining — Volksstimmgesundheit (Paul) Sti 28, 8 — Etwas von der Stimmpflege (Schäfer) Merz 6, 5.
Stock, Ambrosius s. Kirchenmusik.
Stockholm. — Opernmusik in S. (Seymer) DMMZ 51, 1.
Stöhr, Heinz s. Kirchenmusik.
Stolz, Ernst s. Zador.
Storck, Karl s. Berlioz, Jaques-Dalcroze, Musik, Schubert.
Stradivari. — Stradivarius il grande violinaro di Cremona (Angelis) MO 11, 1 — Manuskripte u. Zeichnungen des St.? (Dahms) AMZ 56, 3 — Ist St. unerreichbar? (Dütschler) G 1928/29, 4 — Die Stradivarius-Funde (Möckel) G 1928/29, 4 — A. S. u. sein Konstruktionsgeheimnis (Möckel) Schw 11, 10 — Der St.-Fund in Bergamo (Rose) ZM 96, 2.
Straeten, E. van der s. Lanner, Schubert, Joh. Strauß, Walzer.
Strangways, A. H. Fox s. Pfeife.
Strauß, Johann. — (Brichta) S 87, 22 — Der Begründer der Walzerdynastie (Lange) DMZ 60, 11 — Rund um die Fledermaus (Lange) DMZ 60, 23 — Zur Entstehung d. Zigeunerbaron (Simons) S 87, 26 — Schubert, Lanner, St., and the Waltz (Straeten) MT 69, 1028 — J. Str. u. Brahms (Weidemann) ZM 95, 10.
Strauß, Richard. — R. St. u. die Wiener Komponisten der A. K. M. AMZ 56, 13 — Salome, das Werk des Jugendstils (Curjel) BlS 9, 13 — Musikdramatische Parallelen bei R. Str. u. Monteverdi (Heuß) ZM 96, 5 — T. u. Musik d. Intermezzo (Marschalk) MfA 257 — Die

Tochter der Herodias (Merbach) BlS 9, 13 — Salome (Specht) BlS 9, 13 — Intermezzo. Ein Versuch (Virneisel) ZM 96, 3 — Intermezzo (Virneisel) ZM 96, 4 — Glosse zu R. S. (Wiesengrund-Adorno) MdA 11, 6 — „Feuersnot" (Urban) MfA 267 — „Die ägyptische Helena" in Dresden (Schmitz) Mk 20, 10 — „Egyptian Helen" (Fleischmann) Che 10, 75 — The Egyptian Helena (Fraser) MMR 58, 696 — (Kalisch) Sb 9, 1 — „Die ägyptische Helena" in Berlin (Chop) S 86, 42 — „Die ägyptische Helena" in New York (Astheimer) S 87, 1 — „Die ägyptische Helena" in Zürich SMZ 68, 26.

Strawinsky, Igor. — Über die Art des Einflusses St.'s auf d. zeitgenössische Musik (Asaffieff) A 9, 4 — „Bauernhochzeit" in Königsberg (Besch) AMZ 55, 41 — St. oder die künstlerische Atmosphäre von Paris (Curjel) Mel 8, 4 — Das Klavier in J. St.'s Kunst (Druskin) A 9, 4 — Prozeß d. Formbildung bei St. (Gleboff) A 9, 4 — „Apollo Musagetes" in Paris (Gutman) A 8, 9 — Oedipus rex (Henrich) DS 20 50 — (Louri) BlS 9, 4 — Erinnerungen an J. S. (Ramuz) SMZ 69, 1 — The Stravinsky Legends (Sabaneev) AT 69, 1027 — Dawn or dusk? St.'s new Ballet „Apollo" and „The Fairy's Kiss" (Sabaneev) MT 70, 1035 — Ein Interview od. J. Str.'s Kritik an der Kritik (Scherber) S 87, 13 — Sur Stravinsky (Schloezer) RM 10, 4 — Über St.'s Einfluß (Schoen) Mel 8, 4 — Gespräche mit Str. (Schönewolf) Mk 21, 7 — St.'s Weg (Strobel) Mel 8, 4 — St. am Genfersee (Tappolet) Mel 8, 4.

Streichinstrumente. — Der „Braunstelot" (Braunstein-Loskant) S 87, 26 — Die bogenlosen S. „Sonduren" (Schneider) ZfI 49, 6 — Ein neuer Steg f. Str. (Speth) ZfI 49, 16 — Reformvorschläge für die Bogentechnik der Streicher (Stutschewsky) Mk 21, 2.

Strickland, Lily s. Indien.

Strobel, Heinrich s. Hindemith, Konzert, Musikfeste, Oper, Stravinski.

Strobel, Otto s. Wagner.

Struck, Gustav s. Bach, Dressel, Oper.

Strüver, Paul. — „Dianas Hochzeit" in Duisburg (Tödten) AMZ 56, 21.

Strukat, A. s. Volksmusik.

Stuckenschmidt, H. H. s. Chorgesang, Grammophon, Hauer, Musik, Oper, Satie.

Stumpf, Karl. — Hugo Riemann u. K. S. (Nadel) ZM 96, 7.

Sturm, Heribert s. Herman.

Sturzo, Luigi s. Musikdrama.

Stutschewsky, Joachim s. Streichinstrumente.

Suarès, André s. Musik, Schubert.

Sullivan, Arthur. — (Urban) MfA 262.

Superpiano. — Das S. (Deutsch) Mel 8, 2.

Suter-Wehrli, Karl s. Bespr.

Swan, Alfred J .s. Medtner.

Sylva, Carmen. — C. S. u. August Bungert (Chop) S 86, 41.

Synästhesie. — The Relation between Sound and Colour (Sabaneev) ML 10, 3 — Das Doppelempfinden in d. Geistesgeschichte (Wellek) ZfAe 23, 1 — Das Farbenhören im Lichte d. vergleichenden Musikwissenschaft (Wellek) ZfM 11, 8.

Szabolcsi, Benedikt s. Ungarn.

Szatmari, Eugen s. Tonfilm.

Szendrei, Alfred s. Orchester, Rundfunk.

Szigeti, Josef s. Casella.

Szymanowski, Karol. — (Felber) MdA 11, 5 — „König Roger" in Duisburg (Brinkmann) AMZ 55, 45.

T

Tabanelli, Nicola s. Juristisches.

Tänzler, Hans s. Oper.

Tallis, Thomas (Collins) ML 10, 2.

Tansman, Alexandre .— (Petit) RM 10, 4.

Tanz. — Der 2. deutsche Tänzerkongreß in Essen (Albrecht) Mk 20, 11 — Vom künstlerischen T. (Jooß) MiL 5, 3 — Die Tanzreform (Kuznitzky) A 8, 9 — Neuer Tanz — neues Volkstum (Kuznitzky) MiL 5, 1 — Ballets dansés à la cour d'Honoré II, Prince de Monaco en 1654—1655 (Labande) RM 10, 1 — Gestalten des Tanzes (Lossen-Freytag) MiL 5, 3 — Tanz u. Opernbühne (Mayer) BlS 9, 14 — Our Debt to the Dance (Pulver) Sb 9, 2 — Tänzerkongreß (Schelley) MdA 10, 7 — The Ballet has a Relapse (Shipp) Sb 9, 1 — Gesellschaftstanz u. Bühne (Terpis) BlS 9, 17 — Aus der Glanzzeit d. Balletts (Urban) MfA 261 — Bemerkungen zu den Zwanzig bayerischen Tänzen (Zoder) ZfM 10, 11/12.

Tappolet, Walter s. Kaminski.

Tappolet, Willy s. Stravinski.

Tarrega, Francisco. — (Klobe) Gi 9, 9/10.

Tartini, Giuseppe. — Auf T.'s Spuren (Wenzl) MD 17, 2.

Taubert, Ernst Eduard. — Zu seinem 90. Geburtstag (Wehle) DTZ 26, 486.

Taubmann, Otto. — Der Siebzigjährige O. T. (Schwers) AMZ 56, 10.

Taylor, Deems. — D. T., an American Hope (Porte) Sb 9, 6.

Tebaldini, Giovanni s. Rossini.

Technik. — The Undulations of Technique (Antcliffe) M Q 15, 1.

Telemann, G. Ph. — Was bedeutet uns T.'s Kunst? (Krieger) EK 1929, 73.

Temperatur. — Zum Problem d. musikalischen Temperatur (Kolinski) Mk 21, 5.

Tempo. — Über T., Rhythmus u. Dynamik (Apold) S 87, 13.

Tenschert, Roland s. Haydn, Mozart, Musikfeste.

Ternant, Andrew de s. Agoult, Pepoli.

Terpis, Max s. Tanz.

Tessier, André s. Desfontaines, La Lande, Torelli.

Teßmer, Hans s. Oper.

Tetzel, Eugen s. a. Klavier.

Tetzel, Eugen s. Bespr., Brahms, Klavier.

Theater. — La foule dans le drame et la comédie lyriques (Brunel) M 91, 11 ff — Das „musikgewordene Theater" (Gleboff)

MdA 10, 8 — Das T. d. Gegenwart u. s. Publikum (Gürster) Mw 9, 7 — Organisiertes Theater? (Hippel) S 87, 13 — Zeittheater (Ihering) Mel 7, 11 — Theaterplanwirtschaft (Liebscher) RMZ 30, 23/24 — Th. der Totalität (Moholy-Nagy) BlS 9, 19.

Theorie. — The Crisis in the Teaching of Theory (Sabaneev) MT 69, 1029.

Theremin. — Wird die A. dem ausübenden Musiker Konkurrenz machen? (Kretschmer) DMMZ 51, 26 — Die technischen Grundlagen von Th.'s Ätherwellenmusik (Lion) Mk 21, 5 — Urteile über A. (Moellendorff) DMMZ 51, 26.

Thierfelder, Helmuth s. Musik.

Thiessen, Hermann s. Dreiklang.

Thiessen, Karl s. Kirchner.

Thomas, Arthur M. s. Lied.

Thomas, Wilhelm s. Kirchenmusik.

Thorpe, Harry Colin s. Amerika.

Thovez, Enrico. — Le idee musicali di E. T. (Pompeati) RaM 1, 10.

Tiersot, Julien s. Balzac, Musik, Musiker, Vivaldi.

Tiessen, Heinz. — „Salambo" in Duisburg (Brinkmann) AMZ 56, 12.

Tischer, Gerhard s. Brahms, Juristisches, Mainz, Musik, Oper.

Tödten, Paul s. Duisburg, Gropp, Strüver.

Tolstoi, Leo. — L. T. u. d. Musik (Braudo) Mel 7, 10 — (Gottschalk) ZM 95, 9.

Ton. — Le pouvoir des sons (Landry) RM 10, 5 — Über die Obertöne (Moellendorff) DMZ 50, 41 ff.

Tonart. — The Beginning of the Keybord style (Hull) MMR 58, 692 ff.

Tonbewußtsein. — Über d. Möglichkeit eines allg. latenten absoluten Tonbewußtseins (Hein) ZfM 11, 7 — Das absolute T. (Rosenkaimer) DMZ 50, 44 u. To 32, 38.

Tonfilm. — (Beyer) Mk 21, 10 — (Krojanker) Mel 8, 4 — T. u. künstlerische Filmmusik (Becce) MdA 11, 3 — Tonkunst u. T. (Blum) A 9, 7/8 — Aussichten des Tonfilms (Gutman) Mk 21, 2 — Tonfilmprobleme (Harnisch) Sc 19, 4 — Die Technik des T. (Noack) MdA 11, 4 — Der Tonfilm im Dienste d. Pädagogik (Pasche) AMZ 56, 3 — Musikpädagogische Tonfilme an der Berliner Musikhochschule (Pasche) S 87, 14 — Nachdenkliches zum T. (Rasch) AMZ 56, 25 — Unbegrenzte Möglichkeiten beim T. (Reinhardt) DTZ 27, 499 — Deutsche Tonfilme (Roth) Mk 21, 8 — Tonfilmregie (Ruttmann) MdA 11, 4 — Das sprechende Band aus Stahl (Szatmari) DTZ 27, 499 — T. in Amerika (Warschauer) A 9, 7/8 — Die Stimme im Tonfilm (Warschauer) MdA 10, 9/10.

Tonleiter. — Die Dur- u. Molltonleiter u. d. Modulation unter Benutzung d. Schulglockenspiels (Paepcke) HfS 23, 20.

Tonmalerei. — Der musikalische Blitz u. seine Geschichte (Wellek) ZM 95, 7/8.

Tonsystem. — (s. a. Riemann) — Zur Entstehung unseres T.'s (Schünemann) Merz 5, 10.

Tonuhr. — Die Tonuhr (Herzog) S 86, 44 — Die T. u. d. atonale Musik (Oberle) ZiK 9, 107.

Torelli, Giacomo. — G. T. a Parigi (Tessier) RaM 1, 11.

Torrefranca, Fausto s. Musik.

Toscanini, Arturo. — Il trentennio scaligero di T. (Cybis) MO 11, 1.

Tovey, Donald F. s. Schubert.

Tremolo. — Tremolo and Vibrato (Kimbell) MMR 59, 698.

Trend, M. L. s. Volksmusik.

Tröbes, Otto s. S. Wagner.

Trommel. — Zur Geschichte d. T. (Martell) DMMZ 51, 12.

Trompeo, Pietro Paolo s. Musik.

Trunk, Richard. — Zu s. 50. Geburtstag (Unger) RMZ 30, 7/8.

Tschaikowsky, Petr. — (Sabaneev) BlS 9, 21 u. MT 70, 1031 — Briefe aus Berlin BlS 9, 21 — T. als Kritiker u. Musikschriftsteller (Knorr) BlS 9, 21 — „Pique Dame" in Dresden (Petzet) S 87, 5.

Tschechoslowakei. — Letter from Czechoslovakia (Löwenbach) Che 10, 79.

Twittenhoff, Wilhelm s. Musik.

U

Ullmann, Viktor. — V. U., der Lineare (Veidl) A 9, 3.

Ullmann, Viktor s. Saxophon.

Umbreit, W. s. Jugendmusik.

Ungarn. — Modern Zenei Nevelés Magyararszagon (Gombosi) Mk 21, 1 — Aus Gesprächen mit 4 ungarischen Musikern (Nüll) Mel 8, 1 — Ungarische Chorpartituren d. 18. Jh. (Szabolcsi) ZfM 11, 5.

Unger, Hermann s. Rundfunk, Trunk, Weill.

Unger, Max s. Bespr., Gast, Nietzsche, Schubert, Widemann.

Unger, Rob. s. Rundfunk.

Ungerer, J. D. s. Wiesbaden.

Unterholzner, Ludwig s. Erlangen, Waltershausen.

Urban, Erich s. Meyer-Helmund, Pfitzner, Schubert, R. Strauß, Sullivan, Tanz, Waldteufel, Ziehrer.

Ursprung, Otto. — (Buchenberger) AMZ 56, 2.

Ursprung, Otto s. Haydn, Musik, Musikgeschichte.

Usthal, Arthur s. Konzert, Violine.

V

Varges, Kurt s. Graeser, Ochs.

Vecchi, Orazio. — Il luogo e la data di nascita di O. V. (Roncaglia) RaM 2, 4.

Veidl, Theodor. — „Kranwit" in Prag (Haas) RMZ 30, 23/24 — (Steinhard) A 9, 7/8 — (Wien-Claudi) S 87, 28.

Veidl, Theodor s. Musiker, Ullmann.

Verdi, Giuseppe. — Die Entstehung des Othello. BlS 9, 12 — Briefe V.'s an den Aida-Librettisten BlS 9, 15 — Lettres inédites de G. V. à Léon Escudier RMI 35, 4 — V. in London (Bonavia) MMR 59, 699 — Kritik der Ur-

aufführung (Bouvery) BlS 9, 1 — 2 neue Opern „Die Räuber" u. „Die beiden Foscari" (Franz) ZM 96, 2 — Rinascimento verdiano in Germania (Göhler) MO 11, 2 — V. and Boito (Klein) M Q 14, 2 — V.'s Musik-Anschauung (Maecklenburg) AMZ 55, 43 — V. u. seine Librettisten (Maecklenburg) BlS 9, 1 — „Don Carlos". Einführung (Perinello) BlS 9, 1 — Lettres inédites de G. V. à Camille Du Locle (Prod'homme) RM 10, 5. 7 — Der Troubadour als Traumhandlung (Reuter) S 87, 10 — V.-Renaissance (Schultze-Ritter) Mel 7, 10 — V. u. das Theater (Zschorlich) BlS 9, 12 — „Don Carlos" in Berlin (Chop) S 86, 39 — „Die beiden Foscari" in Halle (Klanert) AMZ 56, 9 — (Kleemann) S 87, 9 — „Nebukadnezar" in Mannheim Mw 8, 12 — (Sonnemann) AMZ 55, 45. — „Othello" in Berlin (Hirschberg) S 86, 51/52.

Vernon, P. E. s. Musik.

Vessella, Alessandro (Lancellotti) MO 11, 2.

Vetter, Walther s. Abert, Lied.

Vetterl, Karl s. Beethoven.

Victoria, L. — L. V.'s Messe Vidi speciosam (Kurthen) GBl 22, 9/10.

Viergutz, Elisabeth s. Chorgesang.

Viertelton. — Der Begriff Vierteltonmusik DMMZ 51, 24 — Zur Vierteltonfrage (Bauer-Ebrach) MdS 11, 4 — Ist eine Vierteltonmusik möglich? (Deutsch) Mel 8, 2 — (Guttmann) Mel 7, 11 — The Possibility of Quarter-tone and other new Scales (Sabaneev) MT 70, 1036 — Über Vierteltonmusik (Zander) DAS 30, 2.

Viñas y Dias, José. — (Romea) Gi 10, 1/2.

Vineloo, Petrus. — P. V. te Bergen-op-Zoom (Piscaer) TVN 13, 1.

Vinz, Berthold s. Musik.

Viola. — Zur Geschichte d. Bratsche u. d Bratschisten (Altmann) Br 1, 1 — Anleitung z. Bratschenspiel (Fitz) Sg 5, 1 — Betrachtungen über d. Bratsche (Fuhr) Br 1, 1 — Bratschenspiel u. Bratschenliteratur (Palaschko) Br 1, 1.

Viola d'amore. — Von d. Viola d'amore (Wildhagen) G 1928, 3 — Die Viole d'amour u. ihre Zukunft (Wolf) Br 1, 1.

Violine. — Wie können die Arbeiten moderner Meister einer breiteren Öffentlichkeit bekanntgemacht werden? G 1928/29, 4 — 70 Jahre Fachschule f. Geigenbau, Mittenwald (Aschauer) G 1928, 3 u. ZfI 48, 20 — Betrachtungen über Geigenbau (Diestel) ZfI 48, 20 ff — Die Tragödie d. Geigenbaukunst (Dütschler) MIZ 38, 23 ff — Der Ursprung d. Geigen u. d. Streichinstrumentenbaues (Eberhard) MIZ 39, 4 — Vom König der Geigen (Fétis) G 1928, 3 — Vorrichtung z. Regelung d. Stegdruckes auf d. Decke bei alten Geigen (Floresco) ZfI 49, 3 — Akustischer od. mathematischer Aufbau d. Geige (Fuhr) ZfI 49, 1 — Nochmals die Frage, ob akustischer od. mathematischer Aufbau d. Geige (Fuhr) ZfI 49, 13 — Die Konstruktion d. Geigenkörpers aus d. Teillängen d. Saite (Kleverkaus) ZfI 49, 8 ff — Nochmals die Frage, ob akustischer od. mathematischer Aufbau der Geige (Kleverkaus) ZfI 49, 17 — Cremona-Fiedeln (Reade) G 1928, 3 — Zum Problem d. altitalienischen Geigenlacks (Rinne) ZfI 49, 15 — Streitfragen im Geigenbau (Schuster) DIZ 30, 10 — Solo Violin Sonatas (Scott) ML 10, 1 — Die Schwingungsvorgänge in d. Geige (Speth) ZfI 49, 19 — Der Geigenton u. seine Verbesserung (Usthal) Mk 21, 10 — Das Schicksal einer berühmten Geige (Wiegand) DTZ 27, 493

Violoncell. — Zur Geschichte des Cellos (Martell) DMZ 50, 36. — Cello amoroso (Martens) Che 10, 76.

Virneisel, Wilhelm s. Brahms, Strauß.

Virtuose. — Der Virtuose (Beck) DTZ 27, 495.

Vitry, Philippe de. — Notice sur Ph. de V. (Machabey) RM 10, 4.

Vivaldi, Antonio. — (Tiersot) M 91, 22 ff.

Vlessing, Sam s. Musiktheorie.

Vockenhuber, L. s. Schubert.

Vogel. — Bird Music (Berger) MMR 58, 692.

Vogler, C. s. Chorgesang.

Vokalmusik. — Zur Ästhetik der Vokalmusik (Keußler) ZfM 11, 5 — Zur Ausdrucksgestaltung in d. V. (Ziegler) DS 20, 40.

Volbach, Fritz s. Münster.

Volkmann, Hans s. Schubert.

Volkmann, Robert. — Die Wiederherstellung des Grabmals für R. V. (Schönebaum) DS 20, 27.

Volkslied s. Lied.

Volksmusik. — Il dramma della vita nei canti popolari pugliesi (Feo) MO 11 5 — The fundamental Qualities of Folk music (Mark) ML 10, 3 — V. im Deutschordenslande (Strukat) HfS 23, 21 — The Mystery of the Sibyl Cassandra (Trend) ML 10, 2.

Vollerthun, Georg. — „Island-Saga" im Haag (Hartleb) S 87, 5.

Vollerthun, Georg s. Bespr.

W

Wachler, Ernst s. Gast.

Wackenroder, W. H. — Il misticismo musicale di W. H. W. (Santoli) RaM 2, 4.

Wagner, Cosima. — Aus C. W.'s Tagebuch BlS 9, 20.

Wagner, Franz s. Zither.

Wagner, Fritz s. L. Mozart.

Wagner, Richard. — Erinnerung an die Berliner Erstaufführung des Holländer BlS 9, 18 — Tannhäuser in Paris (Baudelaire) BlS 9, 6 — Der „schwarz-rot-goldene" W. (Berglar-Schröer) BB 52, 1 — Kürzungen bei Wagner (Blech) BlS 9, 8 — Rettung W.'s durch Karl May (Bloch) MdA 11, 1 — Die Bayreuther Bühnenfestspiele (Bloetz) S 86, 33 — (Hernried) Sti 23, 3 — (Kulz) ZM 95, 10 — (Pretzsch) DMZ 50, 35 — R. W. u. Anton Bruckner (Brichta) S 87, 13 — Der gekürzte W. (Campagnolle) Mel 7, 10 — Bayreuth 1928 (Chevalley) Mw 8, 8 — (Daeglau) DTZ 2 6,

482 — (Hohmann) To 32, 39 — (Kulz) ZM 95, 10 — (Pretzsch) DMZ 50, 35 — Streichungen bei Wagner? (Chop) S 86, 45 — Die Wagnerdämmerung (Engel) MQ 14, 3 — W.'s Schluß zur Ouverture von Glucks Iphigenie in Aulis (Fehr) SMZ 68, 20 — Die Fabel vom Holländer (Heine) BIS 9, 17 — L'Anneau du Nibelung (Heugel) M 91, 27 — Striche bei Wagner (Kapp) BIS g, 8 — Der Fall Wagner (Kuznitzky) AMZ 56, 12 — Der „romantische" W. (Merbach) BIS 9, 18 — R. W. u. d. Schule (Merseburg) Merz 5, 8 — Tannhäuser in Paris u. in Bayreuth (Meysenbug) BIS 9, 6 — Striche bei R. W.? (Neubeck) DB 21, 2 — „Unter jeder Kritik" (Pringsheim) AMZ 56, 6 — Striche bei Wagner (Rasch) AMZ 55, 46 u. DMZ 50, 50 — Vom musikalischen Einfall in „Meistersinger von Nürnberg" (Schnippering) HfS 24, 1 — R. W. u. Mathilde Wesendonk (Schwabacher-Bleichröder) DMZ 50, 52 — R. W. als Regisseur seiner Opern (Schwabacher-Bleichröder) DMZ 60, 7 — Von W., Bayreuth u. anderen zeitgemäßen Fragen (Schwers) AMZ 56, 23 — R. W. als Sänger (Sporck) BB 51, 4 — Vom Lohengrinhaus in Graupa (Stein) BB 52, 1 — R. W. als Arbeitsgenie (Strobel) AMZ 56, 19 ff — Die Bayreuther Festspiele (S. Wagner) DMS 50, 30 — Das Bühnenbild R. W.'s (Waltershausen) BIS 9, 6 — Synästhesie u. Synthese bei R. W. (Wellek) BB 52, 2 — Bayreuther Ziffern (Zschorlich) AMZ 55, 34/35.

Wagner, Siegfried. — (Chevalley) Mw 9, 6 — (Daube) AMZ 56, 23 u. Or 6, 10 — (Pretzsch) DMMZ 51, 22 — (Tröbes) DMMZ 51, 21 — Zum 60. Geburtstag (Chop) S 87, 23 — Mit S. W. auf Reisen (Daube) DMMZ 51, 22 — S. W. als Künstler (Pretzsch) BB 52, 2.

Wagner, Siegfried s. R. Wagner.

Wailly, P. de s. Paganini.

Walde, Paul s. Orgel.

Waldteufel, Emile. — (Urban) MfA 260.

Walker, Ernest s. Bespr., Schubert.

Walker, Luise. — (Mrasek) Gi 10, 1/2.

Wallerstein, Lothar s. Gesang, Oper.

Wallner, Bertha Antonia s. Lasso.

Walter, Erwin s. Dolmetsch.

Walter, Georg A. s. Händel.

Walter, Helmut s. Schubert.

Waltershausen, Hermann Wolfgang von. — (Unterholzner) DTZ 26, 480/81 — W.'s Krippenmusik (Kampers) RMZ 29, 27/28.

Waltershausen, Hermann W. v. s. Ästhetik, Haydn, Musikfeste, Musikunterricht, Musikvereine, Oper, Wagner.

Walzer. — Schubert, Lanner, Strauss and the Waltz (Straeten) MT 69, 1028.

Wandersleb, A. s. Kirchenmusik.

Wappenhans, Bruno s. Chorgesang.

Warlock, Peter. — (Ould) MMR 59, 699.

Warnecke, Friedrich s. Kontrabaß.

Warner, Theodor s. Jugendmusik.

Warschauer, Frank s. Elektrische Musik, Film, Oper, Rundfunk, Tonfilm.

Watson, Henry s. Mace.

Watson, J. A. s. Kammermusik.

Watts, Harold E. s. Schubert.

Weber, Caroline von. — Ein Brief C. v. W.'s (Kinsky) ZM 95, 7/8.

Weber, Franz Anton von s. Eutin.

Weber, Hanns s. Ruch.

Weber, Karl Maria von. — (Pfitzner) DMZ 50, 32 — W. at Oxford MMR 59, 697 — K. M. v. W. u. sein Freischütz (Abert) JP 1926 — C. M. v. W. in d. erzählenden Dichtung d. Gegenwart (Bülow) ZM 96, 4 — The Works of W. in France (Prod'homme) MQ 14, 3 — Über C. M. v. W.'s Salzburger Aufenthalt (Schenk) ZfM 11, 1 — W.'s Besuch bei Mozart (Seling) To 32, 51.

Weber, Marek s. Musik.

Weber, Waldemar s. Brand.

Weber, Wolfgang s. Neger.

Wehle, Gerh. F. s. Chorgesang, Musikunterricht, Taubert.

Wehrhan, K. s. Lied.

Weidemann, Alfred s. Brahms, Joh. Strauß.

Weidt, Carl. — C. W.'s künstlerisches Schaffen (Jung) Ha 19, 7/8.

Weihnachten. — Das älteste deutsche Weihnachtslied (Ameln) Sg 5, 2 — Zur Geschichte d. Weihnachtsliedes (Martell) DS 20, 52 — Das Singen zu Weihnachten (Reusch) MG 6, 8.

Weill, Kurt. — (Pringsheim) BIS 9, 5 — Die Dreigroschenoper Mel 8, 1 — Korrespondenz über Dreigroschenoper MdA 11, 1 — Lied d. Seeräuber-Jenny in d. Dreigroschenoper (Bloch) MdA 11, 3 — Dreigroschenoper u. Beggar's opera (Epstein) A 9, 1 — Die kleine Dreigroschen-Musik (Epstein) PT 6, März-Apr. — Allerlei Unmusikalisches bei der Musik zur Dreigroschenoper (Keyfel) S 87, 6 — „Der Protagonist" u. „Der Zar läßt sich photographieren" in Berlin (Ohrmann) S 86, 43 — Die Dreigroschenoper (Unger) RMZ 30, 3/4 — Zur Dreigroschenoper (Wiesengrund-Adorno) Mk 21, 6.

Weill, Kurt s. Jazz, Kritik, Musik.

Weill, Louis s. Musik.

Weimar. — Aus dem Musikleben W.'s (Reuter) S 86, 35 — Musikantenakten aus Weimars Zopfzeit (Willnau) Mk 20, 11.

Weinberger, Jaromir. — „Schwanda, der Dudelsackpfeifer" in Breslau (Aumann) AMZ 56, 1 — (Epstein) A 9, 1 — (Freund) Mw 9, 1 — (Guttmann) RMZ 30, 1/2 — (Riesenfeld) S 87, 1 — (Stefan) MdA 11, 1 — (Krosigk) S 87, 20.

Weingartner, Felix. — (Melitz) SMpB 17, 21.

Weinmann, Karl s. Cäcilienverein.

Weismann, Wilhelm s. Chorgesang, Krenek.

Weiß, Karl s. Musikunterricht.

Weiß, Paul s. Gesang.

Weißenbäck, Andreas s. Kirchenmusik.

Weißhappel s. Jankó.

Weißmann, Adolf. — (Dent) MMR 59, 702 — (Peußner) Mk 21, 9.

Weißmann, Adolf s. Albert, Musik, Musikfeste.

Wellek, Albert s. Ästhetik, Bespr., Synästhesie, Tonmalerei, R. Wagner.
Welleſz, Egon. — Zur Radiosendung meiner Suite f. Viol. u. Kammerorch. op. 38 PT 6, März/Apr. — „Die Prinzessin von Girnara" in Mannheim (Bopp) Or 5, 20 — (Schlien) S 86, 37.
Welleſz, Egon s. Gesang, Instrumentation, Musiker.
Wendl, Karl s. Bruckner.
Wenneis, Fritz s. Rundfunk.
Wenzl, Josef Lorenz s. Operette, Ferd. Schubert, Tartini.
Werlé, Heinrich s. Ochs, Schubert.
Werner, Theodor W. s. Berg, Musikwissenschaft, Schubert, Schütz.
Weſendonk, Mathilde. — (Brichta) S 86, 51/52.
Weſtphal, Kurt s. Ästhetik, Musik, Musikfeste, Oper, Schönberg, Skrjabin, Sonate.
Weſtrup, J. A. s. Debuſſy, Oper.
Wette, Hermann Maria s. Musikunterricht.
Wetz, Richard. — (Hapke) T 31, 7.
Wetzel, Franz s. Musik.
Wetzel, Justus Hermann. — (Lothar) RMZ 30, 9/10 u. S 87, 10.
Wetzel, Justus Hermann s. Ästhetik, Musik, Musikästhetik.
Wetzler, Hermann Hans. — „Die baskische Venus" in Leipzig (Aber) Mw 9, 1 — (Barefel) A 8, 11/12 — (Latzko) RMZ 29, 43/44 — (Schwers) AMZ 55, 48.
Wichmann, Heinz s. Oper.
Wicke, Richard s. Kunst, Musik, Musikunterricht.
Widemann, Heinrich. — Friedrich Nietzsche u. H. W. (M. Unger) DMZ 60, 18/19.
Widmann, W. s. Motette.
Widor, Ch. M. — „La Korrigane" (Delmas) Mc 8, 9.
Wiedemann, E. s. Billroth.
Wiegand, Curt s. Geige.
Wien. — (s. a. Oper) — (Piſk) A 8, 11/12 — Der neue Direktor der Wiener Staatsoper (Brichta) S 87, 2 — Vienna Fashions (Hughes) MMR 59, 699 — W. als Barockſtadt (Moiſſl) DS 20, 30 — Die drei Kapellmeiſter (Scherber) S 87, 1 — 25 Jahre Wiener Volksoper (Simons) S 86, 41 — Musikjahres-Beginn (Wymetal) AMZ 55, 43 — Wiener Musikleben (Wymetal) AMZ 56, 7 — Querſchnitt durch d. Musikleben (Wymetal) AMZ 56, 24.
Wien-Claudi, Hertha s. Veidl.
Wiener, Karl s. Kauder, Musik, Ochs.
Wiesbaden. — Die Maifeſtſpiele 1929 (Ungerer) AMZ 56, 24.
Wieſengrund-Adorno, Theodor s. Atonale Musik, Berlin, Lied, Musik, Schlager, Schubert, R. Strauß, Weill.
Wildermann, Hans. — H. W. als Bühnenbildner (Epſtein) RMZ 29, 31/32.
Wildhagen, Fritz s. Viola d'amore.
Wilhelm, Karl s. Bruckner.
Williams s. Musik.
Williams, L. Henderſon s. Musik.
Williams, Vaughan. — V. W.'s Mass in Utrecht (Anteliffe) Sb 9, 3.
Willms, Franz s. Hindemith, Naumann.
Willnau, Karl s. Weimar.
Wilſon, Katharine M s. Musik.
Wilſon, Stevart s. Schubert.
Windsperger, Lothar. — „Missa symphonica" in Berlin (Ohrmann) S 86, 47.
Winkler, Heinrich Alexander s. Rinkens.
Wintzer, Eliſabeth s. Reichardt.
Witt, Bertha s. Dvorak, Konzert, Leſſing, Spanien.
Wittko, Paul s. Schillings.
Wodick, Willibald s. Rundfunk.
Wölbing, Willy s. Lied.
Wohlfahrt, Frank s. Lied, Musik.
Wolf, Johannes. — Zum 60. Geburtstag (Einſtein) ZfM 11, 7 — (Kühn) Merz 6, 4.
Wolf, Hugo. — Selected Musical Criticisms MMR 58, 694 ff.
Wolf, Reinhard s. Viola d'amour.
Wolf-Ferrari, Ermanno. — „Sly" (Dahms) BlS 9, 27 — (Gatti) Mel 7, 11 — „Sly" in Berlin (Chop) S 87, 21 — „Sly" in Dresden (Huth) A 8, 11/12 — (Petzet) S 86, 43 — (Rappoldi) RMZ 29, 39/40 — (Schwers) AMZ 55, 42.
Wolff, M. s. Kirchner.
Wolff, Wilhelm s. Kirchenmuſik.
Wolffheim, Werner s. Muſikbibliotheken.
Wolffheim, Werner s. Chriſtoph u. Joh. Seb. Bach.
Wolfrum, Karl s. Kirchenmuſik.
Wolfrum, Philipp. — Zum Gedächtnis (Hartmann) ZeK 7, 5.
Wolfurt, Kurt von s. Muſſorgsky.
Wolgaſt, Johannes s. Kirchenmuſik.
Wolter, Helmut s. Schubert.
Wolzogen, Hans von. — Zum 80. Geburtstage (Daube) ZM 95, 11.
Wolzogen, Hans von s. Sporck.
Wort. — Das Weſen des Wortes (Schreiner) MG 7, 1.
Wortham, H. E. s. Clavichord.
Wotton, Tom S. s. Berlioz, Orcheſter.
Wüllner, Ludwig. — (Curtius) RMZ 29, 29/30 — Zum 70. Geburtstag (Schliepe) S 86, 35.
Wymetal, Wilhelm von s. Muſikfeſte, Muſikvereine, Schubert, Wien.
Wynn, James s. Flöte.

Y

Yewdale, Merton S. s. Muſik.

Z

Zack, Viktor. — (Geramb) DV 31, 4.
Zador, Eugen. — „Die Inſel der Toten" in Karlsruhe (Schorn) S 86, 51/52 — (Stolz) AMZ 56, 1.
Zahl. — Über die Bedeutung der Zahl im Reiche d. Töne (Meyer) MdS 11, 2 ff.
Zahn, Walther s. Muſik, Muſikunterricht.
Zander, Ernſt s. Händel, Lied, Viertelton.
Zareſt, Julius s. Großmann.
Zeggert, Gerhard s. Kirchenmuſik.

Zehelein, A. s. Kirchenmusik.
Zelter, Karl Friedrich. — (Braach) DS 20, 30 — Der Chor in Zelters Auferstehungskantate (Koßmann) ZfM 11, 4.
Zepke, Arthur s. Orgel.
Ziegler, Günther s. Lied, Schubert, Vokalmusik.
Ziehharmonika. — Entwicklungsgang u. Bedeutung als vollwertiges Musikinstrument (Grimm) ZfI 49, 12 ff.
Ziehrer, Karl Michael. — Walzer von Z. (Urban) MfA 256.
Zimmermann, Reinhold s. Bespr., Musikunterr.
Zither. — Bayrisches Volkstum u. d. Z. (Brandlmeier) MdS 11, 6 — Welchen Eindruck hat der Außenstehende von d. Zithermusik u. ihren Vertretern? (Rabenöder) MdS 11, 4 — Vervollkommnung der Zithermusik (Rabenöder) MdS 11, 5 — Rückgang oder Aufschwung der Zithermusik (Schletter) MdS 11, 2 — Hemmungen auf d. Weg zur Bewegungsreife (Schletter) MdS 11, 5 — Hervorragende Männer u. d. Zither ((Wagner) MdS 11, 1 ff.
Zoder, Raimund s. Liebleitner, Lied, Tanz.
Zöllner, Friedrich s. Schubert.
Zöllner, Hans s. Dissonanz.
Zöllner, Heinrich. — H. Z. u. d. Badische Bundesfängerfest (Graevenitz) SSZ 23, 8 — Zu H. Z.'s 75. Geburtstag (Graevenitz) ZM 96, 7 — (Sexauer) S 87, 29.
Zöllner, Heinrich s. Chorgesang, Musik, Neumann.
Zoete, Beryl de s. Lambert.
Zoumer, J. s. Musikunterricht.
Zschinsky-Troxler, E. v. s. Leipzig.
Zschorlich, Paul s. Verdi, Wagner.
Zuckmayer, Eduard s. Musikfeste, Musikunterricht.
Zwiener, Bruno s. Lied.
Zwölftonmusik. — (Heiß) DTZ 26, 484 — Zum Kapitel Z. (Blessinger) DTZ 26, 489.

Inhaltsverzeichnis

des

elften Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft

Zusammengestellt von Gustav Beckmann.

I. Namen- u. Sachregister

zu den Aufsätzen, Mitteilungen und Besprechungen.

A

Aaron, P. 378 f.
Abert, Herm. 59, 92, 222, 233, 402, 491, 595.
Achtélik, Josef 447.
Adler, Guido 45, 260.
Ägypten s. a. Asien.
Ästhetik. — Zur Ä. der Vokalmusik 297 ff.
Agricola, Martin 442.
Agricola, W. 252.
Ahle, Rudolf 425.
Alaleona, Dom. 319.
Albert, Heinrich 220.
Ambros, W. 2, 17.
Ameln, Konrad 15, 170, 425.
Ancona, Al. d' 503.
Anglès, H. 269.
Anschütz, Georg 415, 471, 473, 476, 484.
Arbeau 412.
Arienzo, Nic. d' 504.
Aristoteles 497.
Asien. — Synästhesie in Vorderasien und Ägypten 490 ff.
Aubry, Pierre 282, 392.

B

Bach, Carl Phil. Em. 173, 420. — 12 Stücke f. Flöte od. Viol. u. Klav. (Neuausgabe) 437 f.
Bach, Joh. Christoph 549 ff.
Bach, Joh. Seb. — 238, 360, 607. — Bemerkungen gelegentlich des 16. Deutschen B.-Festes in Kassel 168 ff. — 17. B.-Fest (Ankündigung) 511 und (Bericht) 587 ff. — Gesänge zu Schemellis Gesangbuch. Besprechung der Neuausgabe 436 f. — Ein irrtümlich B. zugeschriebenes Trauergedicht 626 f. — Der Kanon im „Musikalischen Opfer" 252 ff.
Bacher. — Bespr.: 501.
Bäuerle, H. 219.
Baini 363.
Ballett s. a. Cannabich.
Band, Erich 581 ff.
Bardas, Willy 174 ff.
Bartalus, Stefan 601.
Barton 469.
Bartsch, Karl 273, 322.
Bartsch, Rudolf Hans 93.
Bas, Giulio 642.
Basse danse im 15. Jhdt. 401 ff.
Bauer, Moritz 90, 129, 181. — Bespr.: 178, 179, 184.
Bauernfeld, Eduard v. 65, 81 ff., 91.
Beck, Jean 186 ff.
Becker, Julius 136.
Becker, Philipp August 641.
Becking, Gustav 15, 133, 239, 320, 447, 511, 628 ff.
Beethoven, Ludw. van. 44, 141, 142, 160, 181 ff., 255, 299. — B. als Liederkomponist [Besprechung] 630 f.
Begabung 23 ff.
Bellermann, Heinrich 308.
Bellini, Giov. 388.
Benduši 413.
Benediktiner 264.
Bengraf, Josef 604.
Bennet, Jos. 87.
Bergmann, Paul 10.
Berlioz, H. 300, 511.
Bernet-Kempers, Karel Phil. 354.
Besetzung dreistimmiger Werke um 1500. 386 ff.
Besseler, Heinrich 1, 393, 535.
Billroth, Theodor 24.
Binchois, G. 4, 8, 9, 13, 407, 408, 409.
Birk, Karl 506.
Birt, Theodor 517.
Birtner, Herbert 534.
Bischoff, Ferdinand 67.
Bitter, C. H. 549.
Bleyer, Georg 189.
Blondel de Nesle 331, 341 f.
Blume, Friedrich 176 ff., 405 f., 409, 410, 499, 590.
Blumensaat, Georg 448.
Boccaccio, Giov. — Der Decamerone als musikgeschichtliche Quelle 397 ff.
Böhm, Johann 500.
Böhmische Musiker des 18. Jhdts. im Ausland 606.
Boethius, A. M. T. S. 493.
Bolte, Joh. 444.
Bononcini, Giov. Maria 242.
Borren, Ch. van den 9, 406.
Brahms, Joh. 92, 108, 137 ff., 171.
Branberger, J. 606.
Brenet, Michel 378.
Brentano, Franz 41.
Brightman, F. 521, 529.
Brumel, Antoine 349 ff.
Brunelli, Bruno 242.
Bückeburg s. Musikinstitute.
Bücken, Ernst 108, 239.
Bühler, Karl 26.
Buhl, Gustav 239.
Burgkmair, Hans 387.
Busch, Adolf 589.
Busnois, Ant. 378 f.
Busoni, Ferrucio 172.
Buxtehude, Dietrich 589.
Byzantinische Musik 505 f. — Die

byzantinischen Lektionszeichen 513 ff.

C

Caccini, G. 176.
Caland, Elisabeth 320, 593.
Caldara, Antonio 242, 511.
Calvisius, Sethus 588.
Campagnoli, D. C. 44.
Cannabich, Chr. — C.s dramatische Ballette (Bespr.) 243 f.
Carissimi, Giac. 356, 511.
Carpaccio, Vittore 387.
Castel, Louis Betrand 497.
Castelli, Ign. Fr. 62, 78.
Cavalli, Franc. 300.
Cherubini, Luigi 300.
Chevalier, N. 273.
China, Synästhesie in 475 ff.
Chiti, Girolamo 363.
Chladni 450.
Chorpartituren, Ungarische, des 18. Jhdts. 306 ff.
Ciconia 406, 407.
Clemen, Otto 443.
Clementi, Muzio 43.
Closson, E. 405, 406.
Combarieu, E. 476, 484, 493.
Compère, Loyset 18, 380.
Conti, Francesco 511.
Corelli, A. 242.
Cornazano 403 ff.
Cortot, Alfred 47.
Coussemaker, E. de 390 ff.
Crum, Walter Ewing 517.

D

Dahms, Walter 86, 93 f., 107, 238.
Dalman, Luis 388.
Damian, Fr. V. 499.
David, Hans 172 f.
Decsey, Ernst 240.
Dedekind, Andreas Christian 552.
Dei Libri, Girol. 388.
Deklamationsrhythmik 212 ff., 314 ff., 362.
Della Valle, G. 361.
Demantius 423.
Dempwolff, Otto 484.
Deußen, Paul 481, 485 ff.
Deutsch, Otto Erich 65, 79, 80, 81, 83, 87, 89 ff., 94, 109, 127, 133, 134, 135, 238, 439 f., 499. — Bespr.: 126.
Dèzes, K. 7, 11, 15.
Dierolf, Frieda 590.
Dio Cassius 492.
Dischner, O. 9.
Dörffel, Alfr. 252 f.
Dreves, G. M. 273, 322, 325, 331, 341.
Drobisch, M. W. 198.
Droz, E. 16, 322, 349.
Duchesne, L. 523, 529.
Dütschke, Hans 595.
Dufay, Guillaume 1 ff., 406.
Dunstable 6, 8, 406, 407.
Dupré, Henry 642.
Durante, Franc. 359.
Dvořák, M. 1.

E

Eberlin, Daniel 555.
Ecorcheville, Jules 299.
Eichendorff, J. Frh. v. 155 f.
Einstein, Alfred 167, 194 ff., 386, 605. — Bespr.: 244, 250, 438, 499, 502, 595, 599, 600, 640.
Eitner, Rob. 420, 441, 602.
Engel, Carl 501.
Engel, Hans 642. — Bespr.: 599, 600, 638.
Engelhart, Baron 66.
Epstein, Peter 587. — Bespr.: 178, 190.
Erb, Karl 590.
Euler, Leonh. 200.
Expert, H. 412.

F

Fabricius, Petrus 444 f.
Farbe s. a. Gehör.
Fechter, Paul 628.
Felber, E. 490.
Fellerer, K. G. 212, 216 f., 249, 318, 354 ff., 360, 384.
Fellmann, Hans Georg 500.
Fellner, Aloys 94.
Ficker, R. 2 f., 4, 5 f., 9, 12.
Fickermann 325, 341.
Figulus, Wolfg. 441 ff.
Findeisen, H. 626.
Finck, H. 123.
Fink, Hermann 318.
Fiore, Andrea 243.
Fischer, Alb. 582 f.
Fischer, Anton Friedrich 66 ff., 126.
Fleischer, O. 222, 514.
Flesch, Carl 171.
Flies, Bernhard 126.
Flood, William H. Gr. 64.
Flower, Newman 239.
Form. — (s. a. Schubert).
Franco 390, 396.
Franz, Robert 135, 137.
Freimaurer 43.
Freising. — Festgabe zum 200-jähr. Jubiläum (Bespr.) 245 ff.
Friedlaender, Max 65, 84, 87, 90, 92, 124, 139, 155, 156, 178, 239, 446.
Frimmel, Theodor v. 127, 255.
Frotscher, Gotthold 562.
Fuhr, Karl 468.
Fux, J. J. 360, 511.

G

Galliculus, Joh. 443.
Gardthausen, Viktor 513, 517, 533.
Garlandia, Joh. de 390, 396.
Gaß, Michael 123.
Gaßmann, Florian Leop. 601.
Gastoué, Amédée 282, 514.
Gaudin, Leon 279.
Gautier de Coinci 273, 331.
Gehör 28 ff. — Das Farbenhören im Lichte der vergleichenden Musikwissenschaft 470 ff. — (s. a. Tonbewußtsein.)
Geigenresonanz 466 ff.
Geiger, B. 490.
Gelinek, Josef 44, 256.
Gemshorn 642.
Gennrich, Friedrich 259, 321.
Geometrie, Musikalische 193 ff.
Gerber, Rudolf 191.
Gernsheim, Friedrich 191.
Gerstinger, H. 516, 533.
Gervaise 413.
Gesang s. a. Stimme.
Gevaert, F. A. 409.
Ginsburg, Semjon Bespr.: 631 ff.
Ginster, Ria 583.
Gitarre 185 f. (s. a. Schubert).
Giustiniani, L. 406.
Glarean 317, 318.
Glaser, Gerhart 63.
Gluck, Ch. W. — Eine spanische Quelle zum „Don Juan" 250 ff.
Goethe, Joh. Wolfg. v. 164 ff. — G. an Zelter über den Chor in Zelters „Auferstehungskantate" 234 ff.
Görlitz. — Ein alter Musikalienkatalog 507 ff.
Göttsberger, Joh. 246.
Goldschmidt, Victor 473.
Gombosi, O. J. 16 ff., 376 ff., 411.
Gondolatsch, M. 510.
Graeser, Wolfgang 172 f., 253.
Grau, Carl 582.
Graun, Carl Heinr. s. Graun, Joh. Gottl.
Graun, Joh. Gottl. — Zur Bibliographie der Triosonaten von J. G. und C. H. Graun 420 ff.
Graupner, Christoph 190.
Graves, Ch. L. 87.
Gregory, C. F. 516, 518, 521.
Grell, Ed. Aug. 234.
Grétry, A. E. M. 77.
Grève, Philippe de 281, 321 ff.
Grimsehl, Ernst 451 f.
Grocheo, Johannes de 187, 390, 391, 395.
Grove, Georg 86 f., 93, 308.
Grümmer, Paul 425, 590.
Günther, Felix 239.
Guerau, Franc. 251.
Gurlitt, W. 16, 89, 383, 406, 511, 586, 605.
Gutmann, Hanns 397.
Guy, Henry 378.
Gysi, Fritz 479 ff., 484.

H

Haas, Robert 238, 239, 241 ff., 511, 568.
Hába, Alois 198.
Händel, G. F. — Das Problem der Erneuerung H.scher Opern 190 f. — H.-Jahrbuch (Bespr.) 594 f.

— 3. H.-Fest (Ankündigung) 511 und (Bericht) 581 ff. — „Gloria Patri". Besprechung der Neuausgabe 639 f. — 43, 189, 511.
Hajdu, Ladislaus 308.
Hainisch, Michael 42.
Hallwachs, Karl 171.
Halm, August 319.
Hamburger, Povl 446.
Hamel, Fred — Bespr.: 473.
Hammerich, A. 127, 365.
Handschin, Jacques 3, 325, 595.
Hanslick, Eduard 136 ff., 305.
Harburger, Walter 193, 198.
Harmonik 38 ff.
Harrer, J. G. 360.
Hartig, Otto 246.
Hasse, J. A. 582.
Hausleithner, Alexander 239.
Haydn, Joseph. — Ungarische Tanzmelodien in H.s Bearbeitung 601 ff.
Haydn, Michael 43, 357.
Hefele, Friedrich 59.
Heger, Robert 240.
Hein, Heinrich 414, 476, 482.
Heinitz, Wilhelm 222.
Heitmann, Fritz 426, 446.
Helmholtz, H. v. 449 ff.
Héron, A. 281.
Hertzmann, Erich 401. — Bespr.: 504.
Heuberger, Richard 88 f.
Heuberger, Vinzenz 60.
Heuß, Alfred 24, 30, 172, 590, 595.
Heyden, Seb. 317, 318.
Heyer, Wilhelm 585.
Hiller, Joh. Ad. 43.
Hinrichsen, Henri 585.
Hirsch, Paul 47, 433.
Hitschmann, Ed. 93.
Hitzig, Wilhelm 499.
Hoboken, Anthony v. 238, 568, 577 f.
Hochetus 390 ff.
Hoëg, Carsten 514.
Hölty, L. H. C. 165.
Höngen, Elisabeth 425.
Hören s. Gehör.
Hofer, Josepha 44.
Hofer, Karl. — Bespr.: 244.
Hoffmann, E. T. A. 132.
Hoffmann, Hans 420, 421, 425, 605.
Hoffmeister, Franz Anton 44.
Hofmann, P. C. 44.
Holl, K. 191.
Holstein, Franz von 63.
Homer 497.
Honterus, Joh. 310.
Hornbostel, E. M. v. 614, 626.
Hoyer, Karl 590.
Hucbald 205, 211, 248.
Hübner, Lorenz 60.
Hüffer, Ed. 82.
Hüttenbrenner, A. 83.
Huizinga, Jakob 1.
Hull, A. Eaglefield 191 f.

I

Jähns, Fr. Wilh. 61.
Jan, C. v. 492.
Jannacconi, Giuf. 363.
Idelsohn, Abraham Zebi 495.
Jenger, Joh. Bapt. 80.
Jenner, Gustav 138.
Jennings, H. 493, 497.
Jeppesen, Knud 16, 317.
Indien, Synästhesie in 478 ff.
Indy, Vincent d' 180.
Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft 45 ff.
Internationale mittelalterliche Melodien 259 ff., 321 ff.
Johnen, Kurt 179 f.
Johner, Dominicus 243.
Jones, William 484.
Josquin des Près 1 ff.
Island s. a. Volkslied.
Isouard, Niccolo 78.
Istel, Edgar. — Bespr.: 598.

K

Kadenz 209 f.
Kahl, Willi 79, 239. — Bespr.: 506.
Kaiser, Georg 61.
Kalbeck, M. 92.
Kalt, Pius 446.
Kant, Imm. 201.
Kapp, Jul. 61.
Keiser, Reinh. 583.
Keller, Hermann 170.
Kepler, Joh. 196 f., 206.
Keußler, Gerhard v. 297.
Keyserling, Hermann v. 484.
Kiesewetter, R. G. 2, 490.
Kind, Fr. 62.
Kinsky, Georg 124, 239, 587. — Bespr.: 434.
Kirchenmusik (s. a. Musikbibliotheken). — Das monodische Prinzip in der protestant. K. (Bespr.) 176 ff. — Die vokale K. des 17./18. Jhdts. und die altklassische Polyphonie 354 ff.
Kirnberger, Joh. Phil. 44, 252.
Klauwell, Otto 484.
Klavier. — Psychologie der Klaviertechnik (Bespr.) 174 ff. — Neue Wege zur Energetik des Klavierspiels (Bespr.) 179 f. — Vom Pedal 501. — Rollungen 505. — Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel (Bespr.) 593.
Klitzsch, Emanuel 136.
Kloiber, Rudolf 243 f.
Klopstock, Friedr. Gottlieb 165.
Kobald, Karl 80, 86, 88.
Köhler, Franz 239.
Költzsch, Hans 79, 80, 81, 86, 89, 90, 95, 107, 140, 181 ff., 239.
Kohout, Josef 606.
Kongresse s. a. Schubert.
Koßmann, E. F. 234.
Krause, Chr. Gottfr. 566.
Kreißle v. Hellborn, H. 66, 83 ff., 91, 141, 159, 439.
Krenek, Ernst 239.
Kretschmann, C. 133, 136.
Kreutzer, Leonid 501, 634.
Kries, Joh. v. 24.
Kroll, E. 59.
Kroyer, Theodor 2, 10, 584. — Bespr.: 249.
Kühn, Walter 64.
Kuhač, Franz Xaver 601.
Kuhnau, Joh. 588.
Kurth, E. 85, 628.
Kusser, Joh. Sigm. 189.

L

La Borde, de 490.
Lach, Robert 239, 471, 475 ff., 490, 491, 612, 626. — Bespr.: 185, 186.
La Chesnaye, Nicole de 402 ff.
Lachmann, Rob. 109, 192.
Lachner, Franz 66.
La Marche, Olivier de 404.
Landau, Anneliese 155.
Landshoff, Ludwig 384, 589.
Lassus, Orlandus 246, 300, 354.
Laugs, Robert 169, 170.
Laute 185 f.
Le Franc, Martin 402.
Lehmann, Paul 535.
Leidinger, Georg 246.
Leifs, Jón 365.
Leipzig. — Eröffnung d. Musikwiss. Instrumentenmuseums u. Orgelweihe 584 ff.
Leitner 130 f.
Leitzmann, Albert Bespr.: 631.
Leonard, Lotte 171, 582 f., 589.
Leontjew, Sascha 240.
L'homme armé-Frage 376 ff.
Lied (s. a. Volkslied). — Phonographierte wotjakische, permjakische und tatarische Lieder 609 ff.
Lindberg, Paula 171.
Liszt, Franz 83, 137.
Loewe, Joh. Jak. 426.
Lommatzsch, Carl 562.
Lotti, Ant. 357 f.
Lubosch, Wilhelm 298.
Ludwig, Friedrich 7, 264, 266 ff., 282 f., 341, 605.
Luib, Ferdinand 83.

M

Machaut, Guillaume de 3, 16, 391 ff.
Major, Ervin 604.
Maldeghem, R. J. van 18.
Malherbe, Charles 160.
Mancinus, Thomas 425.
Mandyczewski, Eusebius 65, 124, 238, 239, 155, 161 ff., 604.
Maróthi, Georg 306 ff.
Martini, Padre Giamb. 359 ff.
Marx, Josef 239.

Maupertuis, P. L. M. 450.
Maximoff, W. A. 625.
Mayer, Sebastian 77.
Mayrhofer, Johann 82, 83, 90, 91, 130.
Melodik 35 ff.
Mendelssohn, Arnold 253.
Mennicke, C. 420.
Mensuralnotation s. Noten.
Merian, Wilhelm 45.
Mersenne, Marin 493.
Mersmann, Hans 99, 421, 422.
Meyer, Kathi 434.
Meyer, Paul 322.
Meyer, Wilhelm 532.
Micard, Claude 413.
Mies, Paul 95, 96, 108, 239.
Mittelalterliche Melodien, Internationale 259 ff., 321 ff.
Molnar, A. 108.
Montfaucon, Bernard de 513.
Monodie s. a. Kirchenmusik.
Monteverdi, Claudio 220, 584, 599.
Monti, Gennaro Maria 503 f.
Moos, Paul 562, 605.
Morcelli, St. A. 522.
Moser, H. J. 15, 260, 425, 446, 591.
Mozart, W. A. — Die Zauberflöte. Eine Ausstellung ... 42 ff. — Eine spanische Quelle zum „Don Juan" 250 ff. — 141, 160, 181, 300, 499 ff.
Müller, Hermann 265.
Müller, Robert Franz 239.
Müller, Wilhelm. — Kompositionen von L. Stark 155 ff.
Müller-Blattau, J. 15.
Müller-Prem, Fritz 59.
Münch, Carl 589.
Münch, Hans 590.
Muffat, Georg 189.
Musik. — Musikalische Geometrie 193 ff.
Musikalität 23 ff.
Musikästhetik s. a. Schleiermacher.
Musikbibliotheken (s. a. Schubert). — Katalog der M. Paul Hirsch 433 f. — Washington. Bericht 1928 (Bespr.) 501 f. — Ein alter Musikalienkatalog der Peterskirche in Görlitz 507 ff. — Wichtigere Neuerwerbungen der Nationalbibliothek zu Wien 568 ff.
Musikfeste (s. a. Bach).
Musikgesellschaften. — Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der DMG 63. — Deutsche Musikgesellschaft. Mitgliederversammlung. Bericht 257 ff.
Musikinstitute. — 12. Jahrestagung des Bückeburger Forschungsinstituts 591 ff.
Musikinstrumente 57. — (s. a. Leipzig.)
Musiksammlungen. — Die estensischen Musikalien. Themat. Verzeichnis (Bespr.) 241.
Musikunterricht. — Versammlung deutscher Schulmänner in Salzburg (Ankündigung) 607. — Tagung des Deutschen Rhythmikbundes (Ankündigung) 607. — Arbeitswoche des Tonika-Do-Bundes (Ankündigung) 607.
Musikwissenschaft (s. a. Gehör). — Internationale Gesellschaft für M. 45 ff. — Gegenwartslage der musikwiss. Forschung 591 f.

N

Nadel, Siegfried 23, 29, 39.
Nef, Karl 306, 307.
Nejebse, Wenzel 66.
Nestle, E. 517, 521.
Nettl, Paul 252.
Neumann, Ludwig Gottfr. 82.
Neyse, Joseph 172, 511.
Nikol'skji, N. W. 611 f., 625.
Nilles, N. 526.
Noack, Fr. 190.
Noten, Notation (s. a. Byzantinische Musik). — Probleme der spätmittelalterlichen Mensuralnotation 534 ff.
Notendruck 242.
Nottebohm, G. 65, 86.
Nowak, Leopold 239.

O

Obrecht, J. 1, 15, 17 f., 351.
Ochs, Siegfried 169.
Ockeghem, Jean de 1 ff., 10 ff., 350, 380 ff., 409.
Odington, Walter 390, 392.
Oettingen, A. v. 198.
Ohse, Fr. 476.
Olfers, Hedwig 93.
Omont, Henri 517, 526.
Oper im 18. Jahrh. 43.
Orel, Alfr. 3, 7 ff., 15, 17, 88, 238, 239, 511.
Organismus, Musikalischer, oder Deklamationsrhythmik 212 ff.
Orgel (s. a. Leipzig). — Neubau einer Konzertorgel in der Techn. Hochschule Breslau 607.
Oßwald, Andreas 549.
Osthoff, H. 444.
Ostwald, Wilhelm 473.

P

Päumann, Joh. Frh. v. 92 f.
Paganelli, Gius. Antonio. — Leben u. Werke [Besprechung] 636 ff.
Palestrina 214 ff., 219, 300, 315 f., 318, 354, 356, 357, 360 ff.
Pancaldi, Evaristo 511.
Panoff, Peter 609, 610.
Papyrus. — Versuche einer Analyse des Berliner Notenpapyrus P. 6870 222 ff.
Paris, Gaston 274, 279, 409.
Pedrell, Felipe 251.
Peiper, R. 341.
Pelissier, Robert 609 ff.
Peregrinus, J. 62.
Perger, L. H. 61.
Pergolesi, Giov. Batt. 299, 320.
Perotinus 325, 348.
Perti, J. A. 358.
Petrucci, Ottav. dei 408, 543.
Pezel, Joh. 588.
Pezzl, Joh. 60.
Pfeiffer, Carl A. 57.
Pfordten, H. Frh. v. d. 90, 260.
Philomathes, Wenzeslaus 442.
Photographie. — Das photogr. Atelier der Nationalbibliothek Wien 577 f.
Pichl, W. 256.
Piersig, F. 236.
Pietzsch, Gerhard 511.
Pirro, André 259, 319, 349.
Pisari, Pasquale 360 ff.
Pitioni, Giuf. 363.
Pitra, J. 514.
Plamenac, Dragan 10, 383.
Plato 497.
Plotinus 303.
Plutarch 493.
Pohl, C. F. 601.
Polyphonie s. a. Kirchenmusik.
Power, Leonel 6.
Praetorius, Franz 514, 524, 527 f.
Praetorius, Michael 176, 411.
Preobraschensky, A. V. 447.
Prod'homme, J.-G. 160, 239.
Prota-Giurleo, Ulisse 62.
Prunières, Henry 45.
Pullaer, Louis van 349 ff.

Q

Quistorp, Anny 590.

R

Rahlwes, Alfred 581 f.
Rameau, J. Ph. — Konzerte ... Neuausgabe (Bespr.) 599 f.
Ramin, Günther 171, 583, 589 f.
Ramler, K. W. 234.
Ranke, Fr. 15.
Rau, C. A. 591.
Raynaud 283.
Reger, Max 172, 204.
Reichardt, Joh. Fr. 67, 78.
Reiche, Gottfr. 588.
Reinach, Théodore 191.
Reiß, A. 451.
Reißmann, Auguft 85, 137, 139.
Resonanz. — Das Wesen der R. 449 ff.
Révész, G. 30, 476.
Rhau, Georg 18, 442 f.
Rheinberger, J. 172.
Rhythmus 34 f. — R. als Erkenntnisquelle [Besprechung] 628 ff.
Riemann, Hugo 1, 2, 139, 198, 205, 405, 507 ff., 605, 628.
Rietsch, Heinrich 511.
Rjibakoff, S. G. 611.
Ripollés, Vicente 280.

Rodericus, Johannes 269.
Röder, Julius 239.
Rollberg, Fritz 549.
Romantik 132 ff.
Roncaglia, Gino 511.
Rondorf, Alfred 124.
Rore, Cyprian de. — Eine Gagliarde von R.? 444 ff.
Rose, Fritz 62.
Rosenmüller, Joh. 426, 437.
Rosenthal, Felix. — Bespr.: 175, 180, 241, 501, 505, 593, 635, 636, 639.
Rosenwald, Hans Hermann 353.
Rousseau, J. J. 43.
Roussier, Pierre Jos. 492 f.
Rußland s. a. Lied.
Russow, Edmund 297 f.
Rutz, Joseph 628.

S

Sabas 513.
Sacchini, A. M. G. — Geburtstag und -ort 62.
Sachs, Curt 386, 392, 446, 447, 512, 586, 642. — Bespr.: 57.
Saint-Hilaire 298, 299.
Salieri, Ant. 163.
Salimbene 321, 398.
Salinis, H. de 5.
Salzer, Friederike 62.
Sandberger, A. 354.
Santini, Geminiano 361.
Sarti, Giuf. 62.
Savart, F. 449 ff.
Scarlatti, A. 358 f.
Scharnagl, A. 246.
Scheibler, Ludwig 89, 90, 95.
Scheidt, Samuel 424, 589.
Schein, Joh. Herm. 188, 588.
Schelle, Joh. 588.
Schenk, Erich 62, 420. — Bespr.: 243.
Schenker, Heinrich 238.
Schering, Arnold 1, 17, 64, 170, 171, 173, 212, 260, 299, 314 ff., 320, 386, 437, 581 ff., 586, 595.
Schikaneder, Emanuel 44, 77, 78.
Schiller, Fr. v. 235.
Schindler, Anton 82, 88 f.
Schlecht, Joseph 245 ff.
Schlegel, Friedrich 130 f.
Schleiermacher, Friedrich. — Sch.s Musikäfthetik 562.
Schletterer, H. M. 402.
Schloffer, J. A. 80.
Schmelzer, Joh. Hr. 251.
Schmid, Heinrich Kaspar 124 f., 439.
Schmid, Willi 168.
Schmidt, Guftav Friedrich 605.
Schmieder, H. G. 77.
Schmitz, A. 96.
Schneider, Conftantin 59, 61.
Schneider, Marius 390.
Schneider, Max 64, 169, 383, 582.
Schnerich, Alfred 601.
Schober, Franz v. 91.
Schönberg, Arnold 205.
Schrade, Leo 444, 538.
Schreyer, Joh. 383.
Schröder, Hermann 475, 490.
Schubart, W. 222.
Schubert, Ferdinand 126 f.
Schubert, Franz. — Der Bär, Sch.-band (Bespr.) 499. — Zu Sch.s Gedächtnis 129 ff. — Wege des Schubertschrifttums 79 ff. — Sch. als Klaffiker der Form 141 ff. — Sch.-Kongreß in Wien 128, 238 ff. — Spätromantische Sch.-Ergänzung (Starks Kompositionen von Gedichten W. Müllers) 155 ff. — Die Bedeutung des Unisono in Sch.s Liede 96 ff. — Liedertexte 130 ff. — Sch.s Lied (Bespr.) 178 f. — Lieder mit Gitarrenbegleitung. Neuausgabe (Bespr.) 600. — Das „Advokaten"-Terzett und seine Vorlage 65 ff. — Sch. in seinen Klaviersonaten (Bespr.) 181 ff. — Sch.s Wandererfantasie 141 ff. — Zu Sch.s Gitarrenquartett 439 ff. — Sch.s Quartett f. Flöte, Gitarre, Bratsche u. Violoncell 124 ff. — Die Sch.-Autographen der Staatsbibliothek zu Berlin 109 ff., 192. — Die Sch.-Handschriften in der Bibliothek des Pariser Conservatoire 160 ff.
Schuch, Karl 504 f.
Schünemann, Georg 94, 318, 391, 601, 611, 625, 626.
Schütz, Heinrich. — Aufführung von Werken auf dem Kasseler Bachfest 169 ff. — Das 2. Sch.-Fest (Ankündigung) 256 und (Bericht) 423 ff. — 169, 177, 219 ff., 605.
Schultz, Helmut 447, 587.
Schulze, Friedrich 499.
Schumann, Clara 108.
Schumann, Rob. 82, 132 ff.
Schumann, Wolfg. 94.
Schurig, Artur 384.
Schwartz, Rudolf 255, 641.
Schwarz-Reiflingen, Erwin 125.
Seiffert, Alfred 449, 608.
Seiffert, Max 188 ff., 236, 436 f., 582, 591.
Seitz, Karl 240.
Senfl, Ludw. 123.
Serauky, Walter 581.
Serkin, Rudolf 590.
Seyfried, Ignaz v. 68, 77.
Seyfried, Joseph v. 77.
Sievers, Eduard 628, 629.
Simon, Alicja 642.
Skrjabin, A. N. 475.
Smend, Julius 169, 219, 588.
Smijers, Albert 17.
Soden, H. v. 518, 521, 522.
Sommacampagna, G. de 399.
Sonneck, O. G. Th. 127 f.
Sonnleithner, Josef 77.
Sonnleithner, Leopold v. 79, 80, 81.
Souchay, Marc André 141.
Spanke, Hans 331, 341.
Spaun, Josef v. 66, 67, 68, 81.
Spitta, Heinrich 425, 549.
Stadler, Alb. 81.
Stainer, John 9, 406.
Stappen, Crispin van 349 ff.
Stark, Ludwig 155 ff.
Stefan, Paul 239.
Steffani, Agostino 583.
Stege, Fr. 484, 490, 492, 494, 497.
Steglich, Rudolf 95, 172, 594 f. — Bespr.: 630.
Stegmeyer, Matthäus 44, 78.
Stein, Friedrich 78.
Steinhard, Erich 256, 506, 606.
Stern, Hugo 184 f.
Stimme. — Nomenklatur f. d. Physiologie, Pathologie u. Pädagogik der Stimme (Bespr.) 185 ff.
Stimming 273.
Stockhausen, Julius 137.
Straeten, Edmund van der 239.
Straube, Karl 586, 587.
Strauß, Johann 188.
Strecker, K. 342.
Stumpf, Karl 38.
Subirá, José 598.
Suppé, Fr. v. 92.
Susan, Thaddäus 61 f.
Susato 413.
Swieten, Gottfried van 43.
Szabó, David 307.
Szaboleſi, Benedikt 306, 320.

T

Taglietti, Luigi 242.
Takt, Taktstrich in der französ. u. ital. Trecentomusik 9, 17, 314 ff. — in der Musik des 16. u. 17. Jhdts. 212 ff.
Tanz s. a. Basse danse.
Tappert, W. 444.
Taut, Kurt 641.
Taux, Alois 61.
Taverner, John 15.
Telemann, G. Ph. — Neuausgabe der „Tafelmusik" 188 ff. — 320, 438, 555, 582, 589.
Tempo, Ant. da 400 f.
Tenschert, Roland 42.
Terry, Charles Sanford 170.
Thibault, G. 16, 349.
Thibaut, J. 513 ff.
Thierfelder, A. 222, 233.
Thimus, A. v. 477 f., 495 ff.
Thoinot 412.
Thorsteinsson, Bjarni 365.
Tibaldi, Giov. Batt. 242.
Tillyard, H. J. W. 505 f.
Tinctoris 407.
Tinodi, Seb. 320.
Tiſcher, Gerhard 586.

Tönniges, v. 60.
Tomaselli, Giuf. 60.
Tonadilla 598.
Tonalität 202 ff.
Tonartencharakteriſtik 31.
Tonbewußtſein. — Über die Möglichkeit eines allgemeinen latenten obſoluten T.s 414 ff.
Tonerzeugung durch Stoß 457 ff.
Touront, Joh. 15.
Traube, Ludwig 522, 535.
Treitſchke, Fr. 78.
Troubadours und Trouvères. — Beſpr. von Becks Corpus Cantilenarum 186 f.
Tulder, Louis van 582 f.
Tunſtede 390 f., 395.
Tyndall, J. 451.
Tzetzes, J. 513, 523.

U

Ungarn (ſ. a. Haydn). — Ungariſche Chorpartituren des 18. Jhdts. 306 ff.
Urſprung, Otto 15, 246 ff., 354.

V

Vaihinger, Hans 175.
Vanhall, J. B. 256.
Vecchi, Orazio 511.
Veidl, Theodor. — Beſpr.: 506.
Verdelot, Phil. 409.
Verdi, Giuſ. 300.
Veroneſe, Bonifazio 387.
Verworn, Max 298, 299.
Vetter, Walther 641.
Viadana, Lud. 176.
Vide, Jac. 9.
Villanellen 503 ff.
Vitry, Ph. de 393.
Vivaldi, Ant. 588, 589.
Vokalmuſik, Zur Äſthetik der 297 ff. — (ſ. a. Kirchenmuſik.)
Volkslied. — Isländiſche Volkslieder 365 ff.
Voltaire, F. M. A. de 43.
Vrieslander, Otto 240.

W

Wagner, K. O. 59, 60.
Wagner, Peter 6, 12, 45, 47, 156, 158, 212, 260, 265, 266, 514, 520, 586. — Beſpr.: 123, 243.
Wagner, Rud. 222, 227, 233.
Waldmann, Wilhelm 137.
Walter, Georg A. 595.
Walter von Châtillon 341 f.
Wattenbach, Wilh. 513.
Wead, Ch. K. 475.
Weber, Albrecht 479, 483.
Weber, Carl Maria v. 181. — W.s Salzburger Aufenthalt 59.
Wehofer, Th. M. 532.
Weigl, Bruno 506.
Weinnoldt, Hanna 426.
Wellek, Albert 470.
Wellen, Erzeugung u. Ausbreitung 453.
Welleſz, Egon 505, 513, 605. — Beſpr.: 506.
Wenz, Joſeph 190.
Werner, Arno 626.
Werner, Theodor W. 17, 423, 591.
Wethlo F. 451 f.
Weyl, Hermann 195.
Wien ſ. Muſikbibliotheken, Photographie.
Wieſe, L. 331.
Winter, Peter 43.
Wirth, Julia 137.
Wolf, Ferdinand 273, 274.
Wolf, Hugo 138.
Wolf, Joh. — Zu W.s 60. Geburtstag 385 ff. — 17, 43, 45, 239, 253, 308, 390, 395, 409, 411, 420, 444, 446, 490, 514, 520, 586. — Beſpr.: 187.
Wolffheim, Werner. — Verſteigerung d. Sammlung Wolffheim 605 f.
Wollgandt, Edgar 589.
Wolzogen, Hans v. 127.
Wüllner, Adolf 451, 460.
Wurzbach, Konſt. 82, 84, 86.
Wuſtmann, Rudolf 441.

Z

Zahn, Joh. 437.
Zelter, K. F. — Der Chor in Zelters „Auferſtehungskantate" 234 ff.
Zenck, Hermann 63.
Zumſteeg, J. R. 67, 126, 182.
Zuth, Joſef 124, 126, 185 f., 512, 600.

II. Die in der „Bücherſchau" angezeigten bzw. beſprochenen Bücher, Diſſertationen, Sonderabdrucke uſw.

alphabetiſch nach ihren Verfaſſern. Die Titel ſind ſo weit als irgend möglich gekürzt; die vollſtändigen Titel mit den genauen Angaben von Verlag, Herausgeber uſw. ſind auf der angegebenen Seite nachzuſchlagen. Eine Beſprechung des angezeigten Werkes iſt durch die Angabe des Referenten (in Klammern) bezeichnet.

A

Achtélik: Der Naturklang 120.
Adler: Der Stil in der Muſik 628.
Aerde, van: Het Muziekconservatorium van Mechelen 56.
Ahrens: The Enchanted Radio 240.
Aldrich: Musical Discourse 240.
Anglès: Una Colleciò de polifonia del segle XVI 174.
Arnet: Glockenkunde 499.
Ausſtellung Die Zauberflöte 374.
Averkamp: De zangskunst 374.

B

Bac: Schubert 240.
Bach: Die vollendete Klaviertechnik 374.
Bach-Feſtbuch zum 16. Bachfeſt 174.
Bach-Feſtbuch zum 17. Bachfeſt 628.
Bach-Jahrbuch 1927 120.
Bär, Der. Jahrbuch 1928 120. — (Einſtein) 499.
Bäuerle: Muſikſeminar 240.
Bairſtow: Handel's "Messiah" 56.
Bardas: Pſychologie der Klaviertechnik (Roſenthal) 174.
Bauer: Feſtſchrift ... d. Tonkünſtlervereins zu Dresden 593.
Baum: J. Wölfe 56.
Bavin: Pathways to music 268.
Bayreuth. Handbuch ... 56.
Becking: Muſikal. Rhythmus als Erkenntnisquelle 120. — (Steglich), 628.
Bekker: Muſikgeſchichte als Geſch. der muſikal. Formwandlungen 56.
— La musique 593, 630.
Belaiev: Turkmenskaja musyka 58. — (Ginsburg), 638.
— Mussorgsky's Boris Godunov. Translated 56.
— Stravinsky's Les Noces. Translated 57.
Bellarmino: La traduzione dall'orchestra 593.
Benavides: Wagner 593.
Benz: Schubert 57.
Bericht üb. d. 3. Tagung f. deutſche Orgelkunſt 57.
Bernet-Kempers: Jac. Clemens non Papa 240.

Bertola: La questione musicale liturgica nel diritto canonico 433.
Beyer: Caruso 241.
Bie: Schubert 240.
Biedermann: Aktuelle Orgelbaufragen 593.
Biehle: Schuberts Lieder 240.
— Die Tagung f. Orgelbau 433.
Bitterling: Am Ende ist die Vokalform 499.
Blom: The Romance of the Piano 240.
Blume: Das monod. Prinzip in d. protest. Kirchenmusik (Epstein) 176.
Boettcher: Beethoven als Liederkomponist 240. — (Leitzmann) 630.
Bomm: Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in d. Tradition d. Meßgesänge ... 374.
Bonardi: Toscanini 312.
Bonaventura: L'Opera italiana 499.
Bondi: Studium der Kreutzer-Etüden 178.
Boni: Scuola pratica d'armonia senza maestro 312.
Borgatti: La mia vita 312.
Borodin: Briefe (Ginsburg) 631.
Boschot: Le mystère musical 593, 631.
Bouvet: Massenet 499.
Buck: A History of Music 500.
Braun: Beethoven 499.
Brouilli: Aus der Ucht 374.
Brown: Principles of Expression in Song 178.
Bruck: Wechsel des Begriffs Tempo rubato 374.
Brusson: L'Orgue de Cintegabelle 499.
Buchrow: Privatunterricht 633.

C

Caland: Ausnutzung d. Kraftquellen beim Klavierspiel 593.
Cametti: I Musici di Campidoglio 500.
Campion: A. Schweitzer 57.
Capell: Schubert's Songs 240.
Cardus: Musical Criticisms 633.
Carse: On Conducting school orchestras 178.
Caruso: Wings of song 57, 240.
Catalogo della ... Biblioteca Naz. di Torino 178.
Chevallier: La Musique 240.
Choinanus: Die evangel. Kirche 241.
Closson: Gevaert 500.
— L'Elément flamand dans Beethoven 500.
Cobett: Survey of chamber music 593, 631.
Cochiara: L'anima del popolo ital. nei suoi canti 593.
Colemann: Creative music in the home 57.
Colles: Voice and Verse 312.
Copyright Royalty Inquiry 178.
Cort van der Linden: Philosophie van kunst en muziek 374.
Cortot: Technique pianistique 374.
Cortum: Die Orgelwerke im Hamburg. Staate 57.
Crauzat: Les Menus Plaisirs du Roi 597.
Creighton: Music 57.

D

Dahlgren: Jenny Lind 374.
Damian: Schuberts Liederkreis 57.
David: J. Schobert 241.
Davini: Giov. Pacini 500.
Daube: Der musikal. Mensch ... 593.
Deetjen: Der „Sturm" 178.
Del Grande: Sviluppo musicale dei metri greci 433.
Della Corte: La Opera Buffa italiana 241.
— Storia della musica 312.
Deutsch: Klavierfibel (Rosenthal) 241.
Dickinson: R. Vaughan Williams 241.
Diebold: Der Fall Wagner 178.
Diekermann: Musikunterricht in der Volksschule 593.
Douel: Peter Claes 374.
Draper: Music at Midnight 593.
Droop: Mannheim als Hochburg des Bayreuther Gedankens 631.
Druskin: Neue Klaviermusik (Ginsburg) 631.
Ducat: Another Way of Music 120, 241.
Duhamel: L. Fugère 593.
Dumesnil: Wagner 433, 500.
Du Moulin-Eckart: Cos. Wagner
Dupré: Purcell 500.

E

Edelstein: Musikanschauung Augustins 500.
Edwards: Music of Maine 433.
Ehinger: Rochlitz als Musikschriftsteller 241, 312.
Ehrenkranz f. Schubert (Ginsburg) 638.
Einstein: Schütz 241.
Eisenberg: Nat. Technics in piano playing 631.
Eisenmann: Das große Opernbuch 375.
Eitz: Das Tonwort 178.
— Merkblatt f. Noten u. Tonworte 57.
Ellingford: Organ-Pedalling 374.
Endo: Bibliography of Oriental ... Music 593.
Engel: Schubert 178.
Englund: Bach-Studiet 120.
Epstein: Der Schulchor 574.
Eulenberg: Schubert u. die Frauen 120.
Evetts: The Mechanics of Singing 312.

F

Farmer: Hist. of Arabian music to the XIIIth century 594.
Farrar: Memoiren 241.
Fauré-Fremiet: G. Fauré 631.
Fellerer: Die Deklamationsrhythmik 312.
— Gesch. d. kathol. Kirchenmusik 374.
— Die musikal Schätze der Santinischen Sammlung 594, 631.
Fellmann: Die Böhmsche Theatertruppe (Bacher) 500.
Fellowes: W. Byrd 374.
Festgabe z. 1200 jähr. Jubiläum d. Hl. Korbinian (Kroyer) 245.
Festschrift f. Joh. Wolf 598
Findeisen: Musik in Rußland bis zum 18. Jahrh. (Ginsburg) 631.
Fitzgibbon: The Story of the flute 433.
Flower: Schubert 57.
Fluhrer: Der Frankfurter Liederkranz 241.
Foà: Commento all'opera di Wagner 312.
Fowles: Ear, Eye and Hand in Harmony Study 312.
Fox: Haydn 594.
Friedlaender: Schubert (Bauer) 178.
— Brahms' Lieder 312.
Friedmann: 50 Jahre in Berlin 501.
Frohmut: Eines Christlieds Wiege 312.
Fryklund: Collection Fryklund501.
Fucito: Caruso 241.
Fuller-Maitland: Bach's „Brandenburg" Concertos 433.

G

Gaartz: Hilf dir selbst 594.
Garbusow: Theorie d. Tonleitern u. Klänge (Ginsburg) 631.
Gastoué: La Vie musicale de l'église 594.
Gedächtnisausgabe auf Walther v. d. Vogelweide 574.
Gehring: Grundprinzipien der musikal. Gestaltung 57.
Gennrich: Zur Ursprungsfrage d. Minnesangs 594.
Gerber: Passionsrezitativ bei Schütz 501, 594.
Gerold: Mélodies de l'église prot. de Strasbourg 594.
Giacomo: Il Conservatorio ... di Loreto 312.
Giovanni: Studi sull'ottocento musicale piacentino 313.
Glebow: Mussorgskis „Boris Godunow" 632.

Glover: Burney's Continental Travels 241.
Gluck: Iphigenie auf Tauris. Deutsch 178.
Goddard: Wings of song 57, 240.
Goguel: Volk und Musik 178.
Goß: An Anthology of song 594.
Grace: Handbook for choralists 241.
— A Musician at Large 178.
Graupner: J. Schelle 632.
Gray: The History of music 120.
— Songs from Heine 120.
Grew: Schubert 313.
Grewingk: E. v. Timm, Schülerin Chopins 241.
Grunsky: H. Wolf 57.
Güldenstein: Modulationslehre594.
Günther: Schuberts Lied (Bauer) 178.
— Mein Freund Schubert 179.
— Der Musiklehrer 434.
Guimarães: A música na sua relação filol. 594.
Gysi: Wagner u. die Schweiz 501, 594.

H

Haas: Die estensischen Musikalien (Schenk) 241.
Händel-Jahrbuch 120, 594.
Häusermann, Hans, u. der H.sche Privatchor 595.
Haußwald: Wie höre ich Musik 120.
Hayes: Musical Instruments 121.
Heindel: Die Mysterien der großen Opern 595.
Heinrich: Musik als harmonischer Selbstwert 313.
Heinze: Allg. Musiklehre 374.
Henebry: Irish Music 374, 501.
Herget: H. Wolf 596.
Herold: Grundlagen allgem. Musikbildung 374.
Herriot: Beethoven 596.
Herrmann: Bildung d. Stimme 596.
Hinjos: Beethoven 433.
Hinz: Kritik d. Musik 596.
Hoffmann: Die norddeutsche Triosonate (Schenk) 632.
Hoffmeister: Dvořák 374.
Holl: F. Gernsheim 57.
Howeler: Inleiding tot de Muziekgeschiedenis 57.
Howes: Appreciation of Music 121.
Hüfner-Berndt: Die prakt. Winke Carusos 243.
Hughes: Worcester Mediaeval Harmony 433.
Huschke: Schuberts Kammermusikwerke 243.
Hussey: Eurydice, or the nature of opera 433.
Hutschenruyter: Wagner 121.
— De symphonieën van Beethoven 374.
Hutter: Melodicky princip stupnicových řad 596.

J

Jadassohn: Lehre vom Kanon u. von d. Fuge 313.
Jaedicke: Neue Wege im Schulmusik-Unterricht 243.
Jahrbuch der Staatl. Akademie f. Kirchen- u. Schulmusik Berlin 501.
Jahrbuch d. Musikbibliothek Peters 596.
Jahrbuch d. Deutschen Sängerbundes 179.
Jahre, 10, symphonische Musik in Rußland 638.
Janke: Psychologie der musikal. Komposition 313, 374.
Idelsohn: Jewish Music 596.
Jelmoli: Busonis Züricher Jahre 433.
Immer: Meistergeigen? 243.
Jöde: Die Jugendmusikschule Charlottenburg 313.
— Frau Musika 633.
John: Festschrift z. 60 j. Jubil. d. Franzensbader Stadttheaters 179.
Johnen: Neue Wege zur Energetik des Klavierspiels (Rosenthal) 179.
Johner: Die Sonn- u. Festtagslieder d. vatikan. Graduale (Wagner) 243.
Josten: Die Sammlg. d. Musikinstrumente im Württemberg. Landesgewerbemuseum (Sachs) 57.
Isaacson: Face to Face with Great Musicians 433.
Isler: Schoeck, Penthesilea 243.
Junge: Gesch. d. Theaters in Kiel 57.
Jurgenson: Gesch. d. Notendruckes 313. — (Ginsburg) 633.

K

Kapp: Das Opernbuch 501.
Karpath: Lachende Musiker 596.
Katalog d. Musikbibliothek P. Hirsch (Kinsky) 433.
Kennedy-Fraser: A Life of Song 434.
Kestenberg: Der Musiklehrer 434.
— Privatunterricht 633.
Key: Caruso 243.
Kjerulf: Schubert 434.
Kirchenmusik-Jahrbuch, Kathol. 57.
Kirsch: Lehre von d. harmon. Funktionen 434.
Kleverkaus: Konstruktion d. Geigenkörpers ... 596.
Kloiber: Ballette v. Cannabich (Hofer) 243.
Kobald: Klassische Musikstätten434.
— Schubert 434.
Kölbsch: Schubert in seinen Klaviersonaten (Bauer) 181.
Komorn: Brahms als Chordirigent in Wien 434.
Kothe: Musikgeschichte 596.
Kraus, v.: Die Begleitung von Schuberts Liedern 184.
Krehl: Harmonielehre 434.
Kreutzer: Das normale Klavierpedal (Rosenthal) 501.
Kroyer: W. Courvoisier 434.
Kruse: Reclams Opernführer 435.
Kultur, Von deutscher, in der Tschechoslowakei 506 (Veidl).
Kunst des Nordens II (Ginsburg) 633.
Kuypers: Stimmbildung 596.

L

Lach: Das Ethos in d. Musik Schuberts 244.
— Gesänge russ. Kriegsgefangener 596.
Lachmann: Musik d. Orients 435.
Langfort: Musical Criticisms 633.
Larkcom: Loneliness and other Essays 121.
Lassègue: Ciselures. [La musique en Haïti] 633.
Lazzari: La musica nella corte di Ferrara 435.
Le Massena: The Songs of Schubert 435.
Le Roux: La Dugazon 504.
Lightwood: Methodist Music in the 18th Century 121, 244.
Liszt pédagogue 121.
Locher: J.-G.-E. Stehle 435.
Loebenstein: Der erste Klavierunterricht (Rosenthal) 633.
Löhmann: Das Glocken-Ideal 244.
Louis: Handleiding voor de harmonieleer 244.
Lourié: Isab. Lourié 435.
Lualdi: Arte e regime 502.
Lüdtke: Musikpädagog. Skizzen435.

M

Macewan: First Adventures in Music Land 184.
McEwen: Tempo Rubato 435.
Mackinlay: The Light Opera 435.
MacMaster: La folie de Schumann 596.
Mahling: Musikkritik 634.
Malsch: Gesch. d. deutschen Musik 58.
Mantuani: F. K. Krizman 435.
Marliave: Beethoven's Quartets 244.
Martin: Le Music-hall 244.
Mason: The Dilemma of American Music 435, 503, 596.
Matthay: The Slur or couplet of Notes 121.
Meers: Organ Pedalling 374.
Meißner: Telemanns Frankfurter Kirchenkantaten 122 .
Meister d. Musik. Von Schütz bis Reger 249.

Merian: Schubert 244.
Merk: The Songs of Schubert 435.
Mersmann: Arbeitsgemeinschaft „Einführung in das Verstehen von Musik" 503.
Metfessel: Phonophotography in Folkmusic 244.
Michels: Der Patriotismus 596.
Mies: Beethoven's Sketches 634.
Milligen, van: Ontwikkelingsgang der muziek 58.
Moberg: Om Flerstänning musik i Sverige 435.
Moll: Akustik 244.
Monaldi: I Teatri di Roma 121, 435.
Montanelli: La Musica italiana 435.
Monti: Le Villanelle alla napoletana (Hertzmann) 503.
Moser: Ein Besuch bei Schubert 435.
— Gesch. d. deutschen Musik. Bd. III 58.
— Hofhaimer 435.
— Das Studium der Musikwissenschaft 504.
— Das Volkslied in der Schule 435.
Mottini: Beethoven 435.
Mozart: Lettres 184.
Mozart-Jahrbuch 596.
Mühlnickel-Hermann: Kunst im Klavierspiel (Rosenthal) 634.
Müller-Hartmann: Aufgaben zur Harmonielehre 435.
Müller-Pouillet: Lehrbuch d. Physik 596.
Maktar: Musiqi Tarihi 596.
Mursell: Musical Education 121.
Musikerziehung. Vorträge 435.
Musikwissenschaft. Jahrbuch ... IV (Ginsburg) 634.

N

Nagler: Hebbel u. die Musik 435.
Naylor: The Poets and the Music 244.
Nef: Die Sinfonien Beethovens 58.
Newmarch: The Concert-goer's Library of Descriptive Notes 58, 635.
Nick: Schumann u. die Romantik 375.
Noatzsch: Grundlagen allg. Musikbildung 374.
Norlind: Konzert- u. Opernlexikon 121.

O

Oberst: Englische Orchestersuiten 375.
Oboe. Jahrgang I 244.
Olsén: Svenska kyrkomusici 375.
Opienski: Paderewski 435.
Organisationsfragen d. Chorgesangwesens 375.
Ortmann: The Physiological Mechanics of Piano Technique 59.
Osburg: Allg. Musiklehre 374.
Oxford History of Music 504.

P

Pasquale: Storia dell'arte organaria in Sicilia 435.
Patterson: How to listen to an Orchestra 121.
Pestalozzi: Bewegungsphysiologische Voraussetzungen ... (Rosenthal) 635.
Petrucci: Manuale wagneriano 375.
Pfeffel: Alsa, ein patriot. Lied 375.
Pfordten, v. der: Beethoven 504.
Piccini: Nel 2° centenario di gloria 597.
Pitrou: Schubert 244.
Pohl: Haydn. Bd. II 375.
Ponder: Clara Butt 121.
Preuß: Bachs Bibliothek 184.
Preußner: Allg. Pädagogik 375.
Procházka: Musikgeschichte 596.
Prod'homme: Lettres de Verdi 597.
— Les Menus Plaisirs du Roi 597.
— Schubert (Einstein) 244.
Prunières: Lully 597.

R

Raab: Wenzel Müller 504.
Raglub: Anadolu Turkuléri 597.
Ramin: Klärung des Orgelproblems 597.
Raugel: Les anciens buffets d'orgues du département de Seine et Marne 597.
Reger: Briefe 121.
Report of the Librarian of Congress. Washington (Einstein), 501.
Reuter: Psychical Experiences of a Musician 121.
— Harmonieaufgaben 121.
— Prakt. Gehörbildung 375.
— Musiktheoret. Unterricht 504.
Ribera: La Música árabe medieval 184.
Ridella: Verdi 597.
Riemann: Manual del pianista 375.
— Harmonielehre 635.
Riemer: Erb. Bodenschatz 58.
Rimski-Korssakow: Chronik meines musik. Lebens (Ginsburg) 635.
Ritte: Mein Fingersportsystem (Rosenthal) 635.
Rivalta: A. Masini 597.
Roggeri: Schubert 121, 375, 597.
Rolland: Goethe u. Beethoven 375.
Romer: Ad. Romer 375.
Roncaglia: La rivoluzione musicale ital. 375, 597.
Rooth: Ein neuentdeckter niederländ. Minnesänger 375.
Rosenthal: The Story of Indian Music 375.
Rusette: Children's Percussion Bands 375.
Rżewskin: Gehör ... im Lichte d. physikal. Forschung 597.

S

Sachs: Geist ... der Musikinstrumente 504.
Salazar: Musica de hoy 184, 504.
Salerno: Le Donne Pucciniane 597.
Saleski: Famous Musicians of a Wandering Race 184.
Salvatori: Ant. Vivaldi 375.
Sambamoorthy: The Melakarta Janya-Raga Scheme 504.
Schacht: Musicus Danicus 597.
Schallenberg: Chopin 597.
Scheffler: R. Wagner 58.
Schenk: Paganelli (Engel) 636.
Schlesinger: J. B. Cramer 58.
Schmidl: Dizionario dei musicisti 597.
Schoen: The Beautiful in Music 121.
Scholes: History of Music 244, 597.
— The Great Musicians 504.
Scholtze: Opernführer 244.
Schrade: Darstellungen der Töne an den Kapitellen d. Abteikirche zu Cluni 597.
— Die ältesten Denkmäler d. Orgelmusik 245.
Schröder: Sammlung alter Musikinstrumente in Braunschweig 58.
Schubert. Festgabe d. Stadtbibliothek zu Budapest 184.
Schubert 1797—1828 945.
Schubert. 1828—1928. Festgabe 375.
Schubert u. sein Kreis 245.
Schubert: Letters 245.
— Tagebuch 121.
Schuch: Die Rollungen im Klavierspiel 58 (Rosenthal) 504.
Schünemann: Gesch. d. deutschen Schulmusik 58.
Schuh: Formprobleme bei Schütz 375.
Schuhmacher: D. Soldatenlied im Weltkrieg 245.
Schweitzer: Bach 245.
Seiffert: Charakteristik der Saiteninstrumente 505.
Selincourt: The Enjoyment of Music 121.
Serauky: Musikal. Nachahmungsästhetik 1700—1850 597.
Shakespeare-Jahrbuch 184.
Shuldham-Shaw: Cecil Sharp and English Folk Dances 597.
Sinzig: Cancioneiro de modinhas populares 375.
Skjerne: M. H. Schacht 597.
Smith: A Musical Pilgrimage in Yorkshire 245.

Specht: Brahms 375.
Spies: Die Salzburger großen Domorgeln 505.
Statsbiblioteket i Aaarhus. Fagkatalog ... 597.
Steinhausen: Physiologie d. Bogenführung 184, 245.
— Physiolog. Fehler d. Klaviertechnik 436.
Stern: Einheitliche Nomenklatur f. d. ... Stimme (Lach) 184.
Stieglitz: Musikästhetik 185.
Stork: Opernbuch 245.
Strangways: Schumann's Songs translated 638.
Subirá: La Tonadilla escénica 58, 598.
Szabolcsi: Tinódi Zenéje 505.

T

Tauber, Rich. 245.
Taylor: School Music 121.
Terry: Bach 121.
Tetzel: Moderne Klaviertechnik 638.
Thomson: Four Musicians 505.
Tillyard: Byzantine Music (Wellesz) 505.

U

Ulrich: Sängeratmung 245.
Unger: Beethovens Vermächtnis 375.
Untersteiner: Short History of Music 121.
Upensky: Turkmenskaja musyka 58, (Ginsburg) 638.
Urbanek: Harmonielehre 638.

V

Vallas: Cl. Debussy 506.
Vallebona: Il Teatro Carlo Felice di Genova 245.
Verdi: Lettres 597.
Vermeil: Beethoven 376.
Vetter: H. Abert 376.
— Das frühdeutsche Lied 376.
Vitali: La Società „Amici della musica" di Ancona 598.
Voigt: Kirchenkantaten Bachs 121.
Volbach: Beethoven 638.
Volkmann: Breitkopf u. Fournier le Jeune 121.

W

Wagner, M. E.: Mélodies de l'église prot. de Strasbourg 594
— Kurt: R. Schumann 185.
— Rich.: Mein Leben 436.
— -Lettres à Heckel 598.
Waltershausen: Dirigenten-Erziehung 436.
Waltz: Aus der Praxis d. Klavierunterrichts (Rosenthal), 639.
Wegmann: A. Schweitzer 185.
Weingartner: Lebenserinnerungen 598.
— Ratschläge f. Aufführ. klass. Symphonien 58, 185.
Weitzel: Kirchenmusikal. Statistik d. Erzdiözese Freiburg 245.
Werdegang der Musiknoten 58.
Whittaker-Wilson: Schubert 436.
White: American Negro Folksongs 245.
Wichmann: Grétry 598.
Wickenhauser: Schuberts Symphonien 122.
Wien-Claudi: Zum Liedschaffen C. P. E. Bachs (Kahl) 506.
Wild: Bayreuth. Handbuch ... 56.
Wilm: The Appreciation of Music 436, 506.
Wilson: Schumann's Songs translated 638.
Winkler: Technik d. Geigenspiels 436.
Woehl: Melodielehre 376.
Wolf: Gesch. d. Musik 376, 436.
Wolf-Festschrift 598.
Wood: The Gentle Art of Singing 58.
Worthington: Te Mechanics of Singing 312.
Wüst: Chordirigieren 249.

Z

Zauberflöte, Die. Ausstellung 374.
Zeller: Musik u. Jugendpflege 249.
Zenck: Sixtus Dietrich 249.
Ziegler: Das innere Hören 185.
Zuth: Handbuch d. Laute u. Gitarre (Lach) 185.

III. Verzeichnis der angezeigten bzw. besprochenen Neuausgaben alter Musikwerke

alphabetisch nach den Namen der Komponisten. (Anordnung wie bei II.)

B

Bach, C. P. E.: Sonaten für Klavier 122.
— Zwei Duos f. Fl. u. V. 313.
— Zwölf kleine Stücke f. Flöte u. Klavier (Einstein) 437.
Bach, Joh. Seb.: Bach-Studien f. Oboe 313.
— Sonate G. f. Viol. u. Bc. 639.
— Trio aus d. Musikal Opfer 376.
— Kunst der Fuge 249.
— Chromatische Phantasie u. Fuge 122.
— Orgelbüchlein 122.
— Gesänge zu Schemellis „Musikal. Gesangbuch" (Hamel) 436.
— Kantate Nr. 26.
— First and Second Sinfonia from Cantata No. 30 376.
— Sonata from Cantata Nr. 31 376.
— Church Cantata: "Who thanks offers" 186.
Bach, Joh. Seb.: Kantate: Süßer Trost, mein Jesu kömmt 639.
Beck: Corpus cantilenarum medii aevi (Wolf) 186.
Beethoven: Klavierkonzert in D dur (Engel) 599.
Birckenstock: Sonate f. Viol. u. Bc. mit Bc. 313.
Boyce: Eight Symphonies 122.
Buxtehude: Missa brevis 313.
— Sonate ... 599.

C

Cabanilles: Opera 187.
Cançoner popular de Catalunya 599.
Cantica selecta musices sacrae in Polonia 122.
Cato: Dwie piésni wieloglosowe 599.
Celler Passion 1637 438.
Chédeville: 2 Pastoral-Sonaten für 2 Flöten 122.
Clemens non Papa: Fläm. Volkslieder 249.

D

Dittersdorf: Sonaten ... 599.

F

Fischer: Aus „Journal du printemps" 313.
Frescobaldi: Sei Madrigali 249.

G

Galliard: Sonata F für Vc. Pfte 639.
Geminiani: Sonata „Impetuosa" f. Viol. u. Bc. 639.
Giuliani: Studien f. Gitarre 506.

H

Händel: Trauerhymne 122.
— Gloria Patri (Einstein) 639.
Häßler: Sonaten für Klavier 122.
Heinichen: Weihnachtspastorale 640.
Hofhaimer: 91 Tonsätze 599.

K

Kantorei der Spätgotik (Wagner) 123.
Kühnel: Sonaten f. Viola da Gamba 249.
Kuhnau: Praecedenz-Streit aus „Battalus" 123.

L

Lechner: Deutsche Sprüche 599.
— Hohelied Salomonis 123.
Locatelli: Sonata for Flute and Bass (Einstein) 249.
Lochamer Liederbuch. 22 Lieder ... 640.
Loeillet: Sonate D f. Viol. u. Bc. 640.

M

Machaut: Werke 123.
Marcello: Sonate D f. Viol. u. Bc. 640.
Monte, de: Madrigalium spiritualium liber primus 376.
— Missa „Ultimi mei sospiri" 123.
— Missa sine nomine 506.
Monteverdi: Interrotte speranze (Einstein) 599.
Musikfreund, Der. Ein Führer 376.

O

Obra del Cançoner popular de Catalunya 599.

P

Pacelli: Dwie piesni wielogłosowe 599.
Palestrina: Missa „Papae Marcelli" 58.
Passion, Celler, 1637 438.
Pękiel Bartlomiej 438.
Pezel: Turmmusiken u. Suiten 313.
Praetorius: Oster ... lieder zu 4 Stimmen 438.

R

Rameau: Fünf Konzerte ... (Engel) 599.
Ravenscroft: Pammelia and other Rounds 438.
Regnart: 5 Lieder 123.
Reinken: Trio-Suite aus „Hortus musicus" 600.
Rosenmüller: Lamentationes Jeremiae Prophetae 313.
— Sonate e moll 314.
— Sonate für 2 V. u. Baß 313.
Rózycki: Hymni ecclesiastici 438.

S

Sammartini: Sonate e f. Viol. u. Bc. 640.
Scarlatti: Stabat Mater 250.
Schein: Seligpreisungen 640.
Schelle: Motette f. 2 Chöre 640.
Schoeberlein: Schatz des liturg. Chor- u. Gemeindegesanges 58, 123.
Schubert: Lieder mit Gitarrenbegleitung (Einstein) 600.
— Quartett f. Flöte, Gitarre, Bratsche u. Violoncell (Deutsch) 124.
— Ungar. Melodie f. Klavier (Einstein) 250.
— Polonaise f. Violine u. kl. Orchester 250.
— Stabat mater 123.
— Deutsche Trauermesse 250.
— Offertorium 188.
Schütz: Werke. Bd. XVIII 59.
— Geistl. Chormusik 506.
— Musikal. Exequien 126.
— Psalm „Herzlich lieb hab ich dich" 126.
Sporer: Tonwerke 600.
Stamitz: Trio f. Fl., V. u. Baß 314.
Stanley: Sonate a f. Viol. u. Bc. 640.
Steigleder: Vier Ricercare f. Orgel 600.
Straube: Alte Meister d. Orgelspiels 250.

T

Telemann: Tafelmusik (Epstein) 188.
— Duett f. Flöte u. Violine 126.
— Sonate für Vc. u. Bc. 314.
— Quartett f. Flöte, V., Vc. u. Bc. 314.
Tessarini: Sonate F f. Vcello u. Pfte 640.
Tudor Church Music. Vol. VIII 59.

V

Valentini: Sonata G f. Viol. u. Bc. 640.
Verdelot: Madrigale 123.
Vinci: Sonata D for Flute and Piano 640.
Vitali: Ciaccona. Für Viola u. Klavier 250.
Vittoria: Missa „Vidi speciosam" 59.
Vivaldi: Pastorale f. Flöte, Violoncell u. Orgel 126.

In neuer Auflage soeben erschienen:

MUSIKGESCHICHTE IN BEISPIELEN

Eine Auswahl von 150 Tonsätzen geistliche und weltliche Gesänge und Instrumentalkompositionen zur Veranschaulichung der Entwicklung der Musik im 13.—18. Jahrh. In Notierung auf zwei Systemen

von

HUGO RIEMANN

Mit Erläuterungen von Arnold Schering

Vierte Auflage

1929, gr. 8°. VIII, 16 und 334 Seiten — Gebunden Rm. 12.—

DER STIL IN DER MUSIK

von

GUIDO ADLER

Zweite durchgesehene Auflage

1929, 8°. VII und 28 Seiten

Geheftet Rm. 10. –, gebunden Rm. 11.50

EINBANDDECKEN

zur

Zeitschrift für Musikwissenschaft

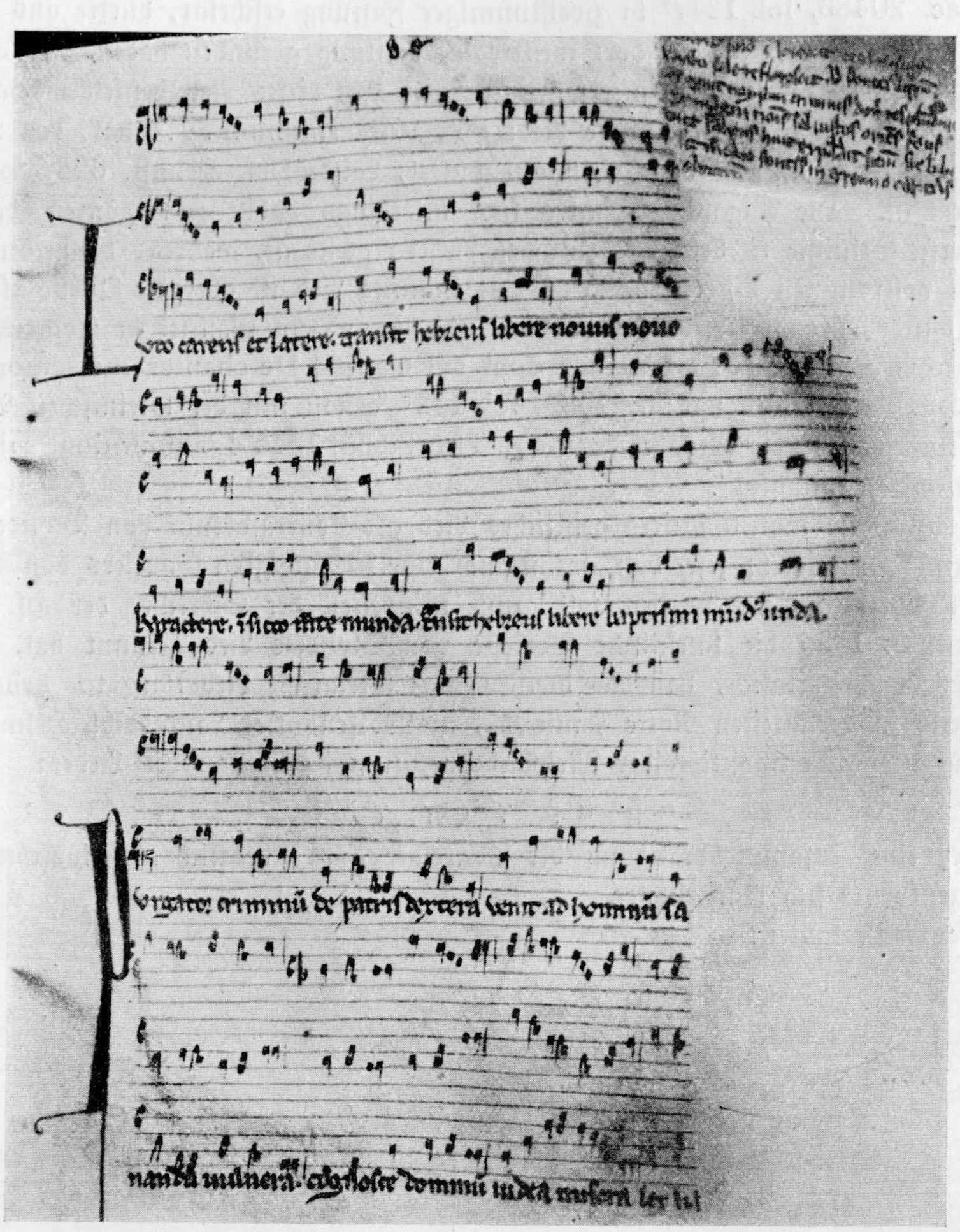
Die Decken werden aus starken Pappen mit festen blauen Leinwandrücken und mit Leinwandecken hergestellt. Auch die früheren Jahrgänge sind noch sämtlich lieferbar. Der Rückenaufdruck ist:

Zeitschrift / für / Musikwissenschaft

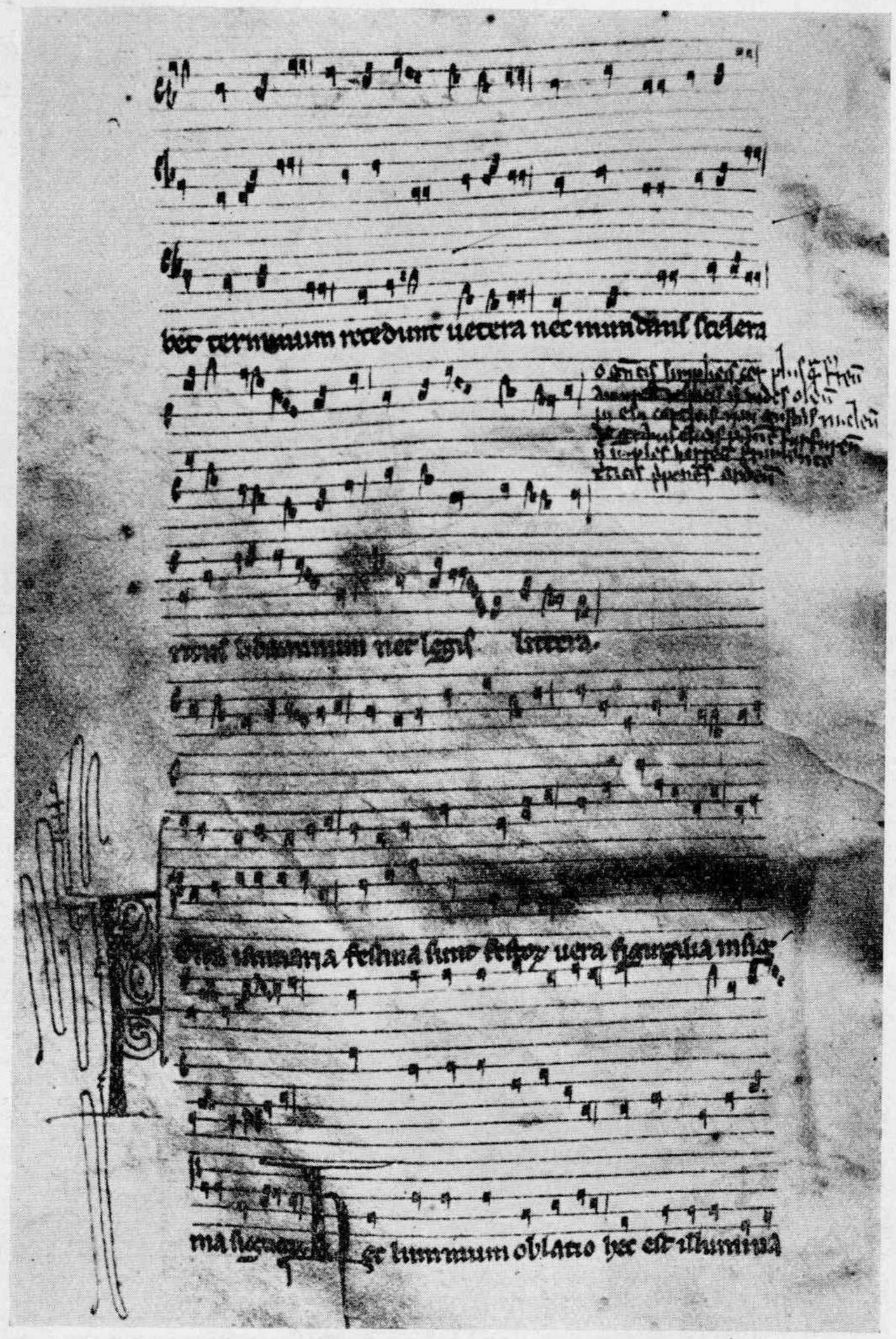
I. / 1918—19	VII. / 1924—25
II. / 1919—20	VIII. / 1925—26
III. / 1920—21	IX. 1926—27
IV. / 1921—22	X. / 1927—28
V. / 1922—23	XI. / 1928—29
VI. / 1923 - 24	

Preis jeder Einbanddecke Rm. 1.50

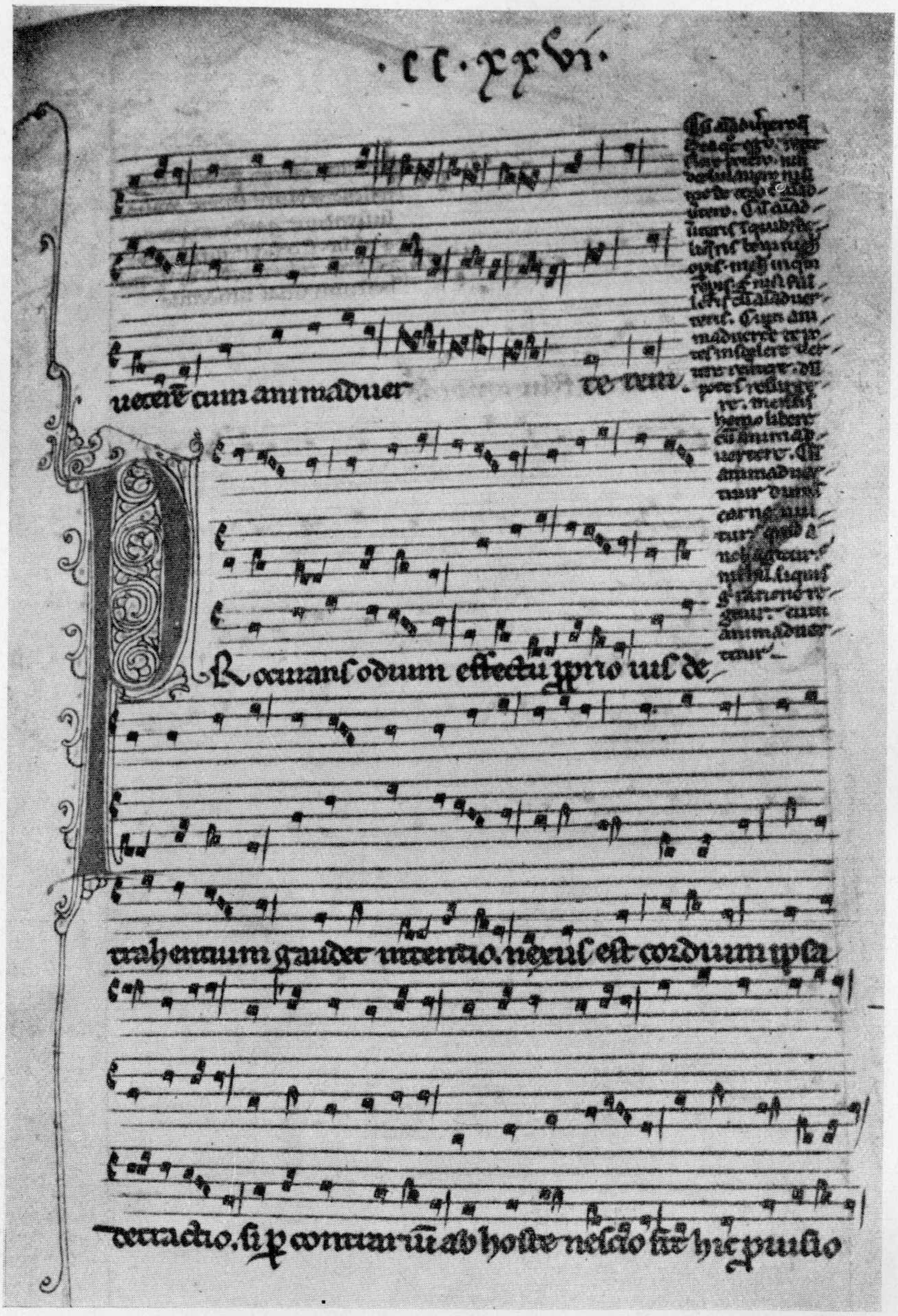
VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG



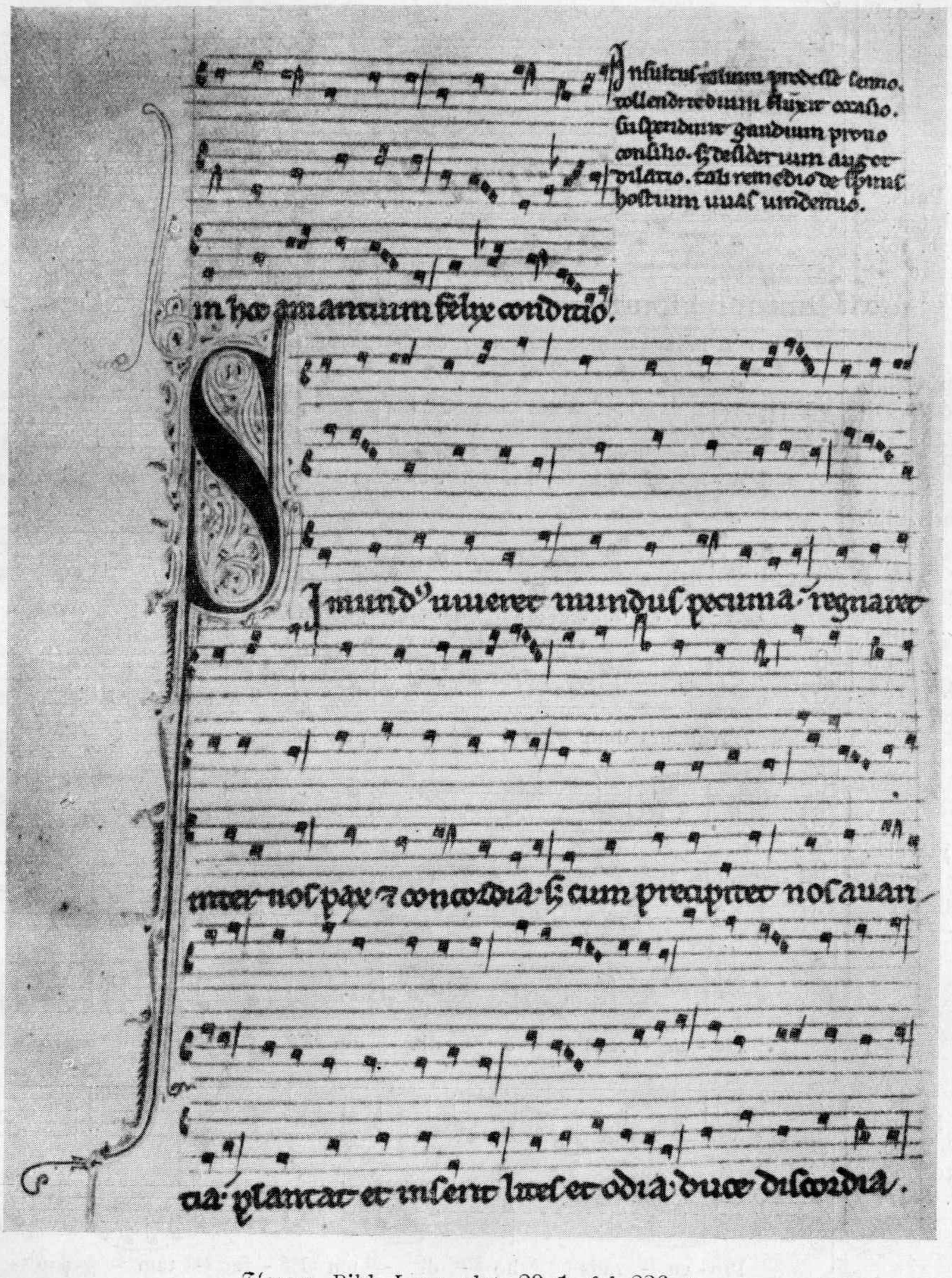
Hs. Wolfenbüttel, Landesbibl. Helmst. 628, fol. 80r°.



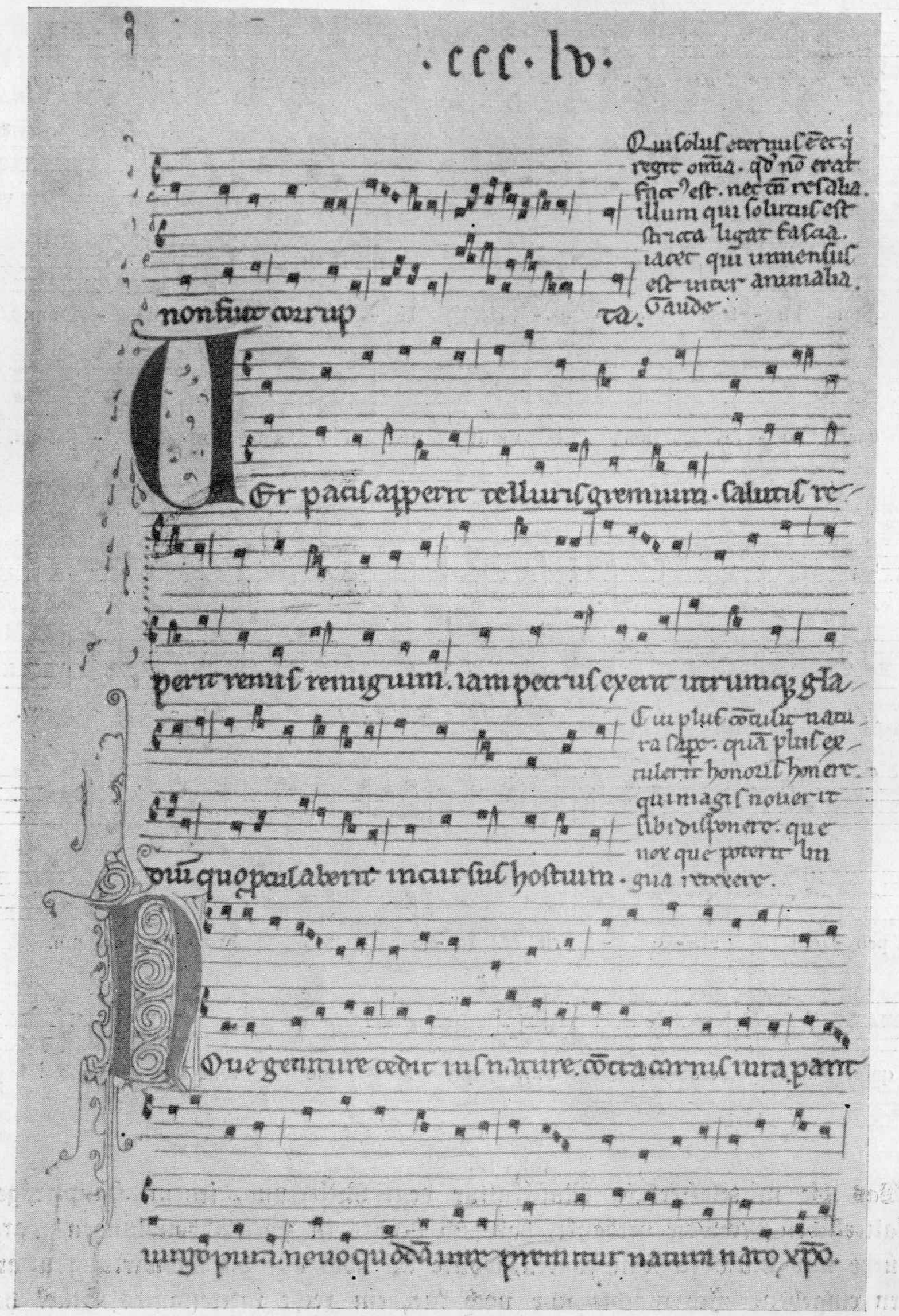
628 Helmst., fol. 80 v°.



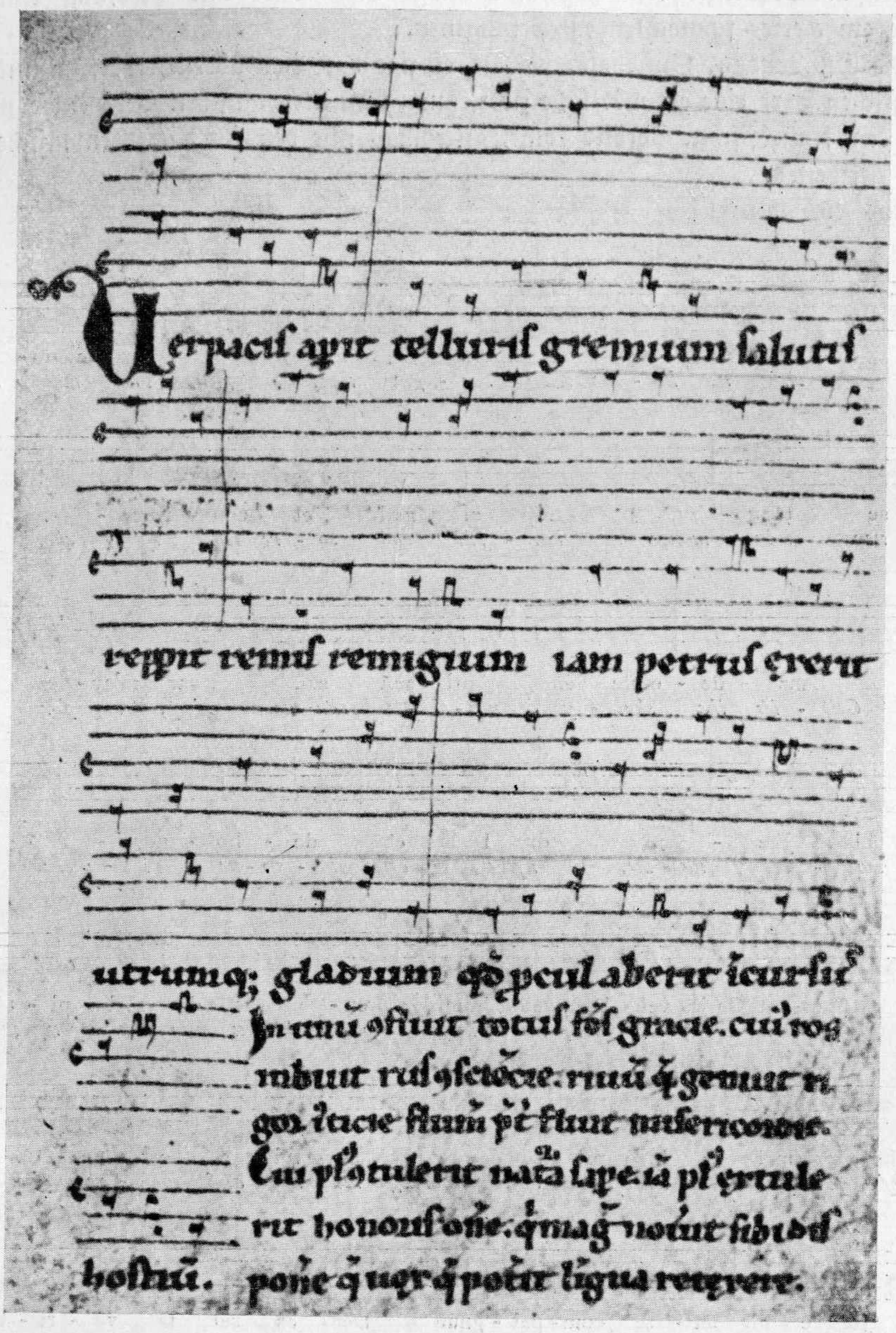
Florenz, Bibl. Laur. plut. 29, 1, fol. 226 r°.



Florenz, Bibl. Laur. plut. 29, 1, fol. 226 vo.

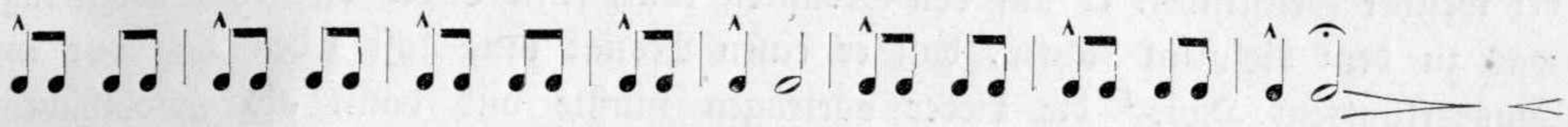


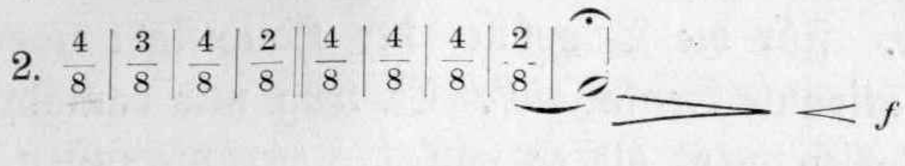
Hs. Florenz, Bibl. Laur. plut. 29, 1, fol. 355 r°.

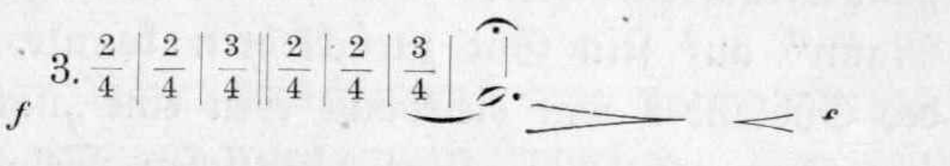


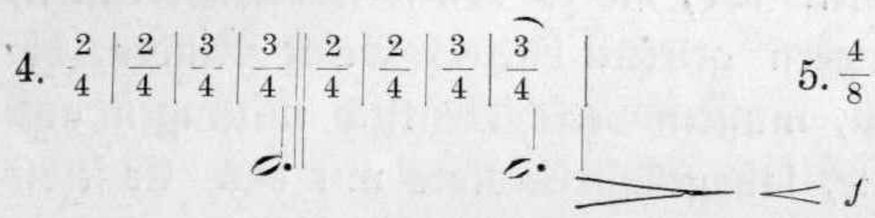
Hs. St. Gallen, Stiftsbibliothek 383, pag. 173.

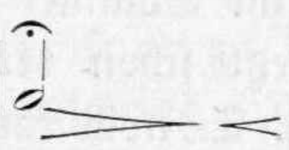
Den nächsten Sänger erreichte ich auf dem Gehöft Forni Hvammr. Er hieß Guðjón Jónsson und war in mittleren Jahren. Folgende fünf metrische Formen schrieb ich nach seinem Vortrag auf. Bemerkenswert ist die Nuanzierung der letzten Note mit langen dim. und kurzen cresc.:

1. 

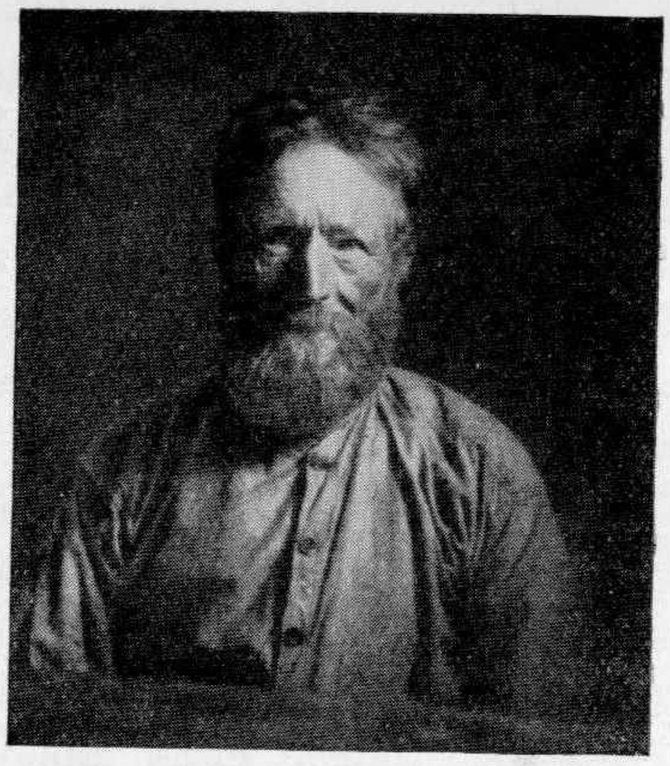
2. 

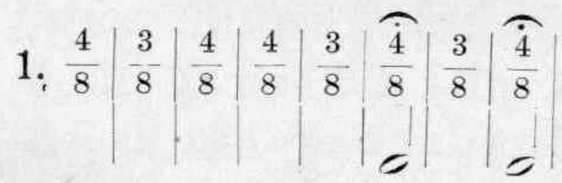
3. 

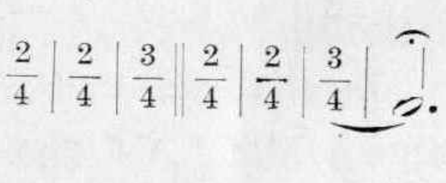
4. 

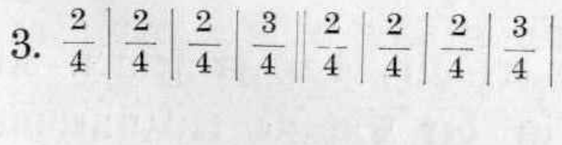
5. 

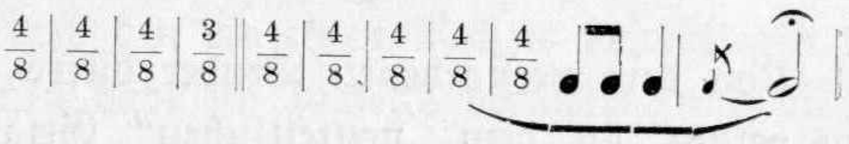
Auf der anderen Seite der Heide, schon in Húnavatnssýsla (Nordwest-Island), traf ich unweit der Landstraße in einem neuen Gehöft, Geitland, das mehr einer Hütte glich, einen älteren Sänger namens Sigrbjörn Bjarnarson, der mir gern seine Lieder vortrug und sehr lustig war. Allerdings meinte er, „daß die Maschine besser laufen würde, wenn sie geölt würde". Damit gab er zu verstehen, daß ihm etwas Alkoholisches (Branntwein) willkommen wäre, aber da in Island Alkoholverbot ist, konnte ich seinen Wunsch nicht erfüllen, obwohl er versicherte, „das Öl" würde ihm noch viel mehr und viel bessere Lieder ins Gedächtnis rufen. Auf Befragen über Zwiegesang ahmte er einen der alten Zwiesänger nach, der die Gewohnheit hatte, die Zwiegesänge allein zu singen und zwar so, daß er erst die Hauptstimme sang und dann an der Stelle, wo die Stimmen sich kreuzen sollen, hochsprang und in der oberen Quinte das Lied zu Ende sang. Diese Probe, die ich derart hörte, war sehr überzeugend und im selben Stile wie die Zwiegesänge, die schon bekannt und aufnotiert sind. (Das obenstehende Bild nahm ich von ihm während der Vorträge in der Hütte auf.) Ich schrieb dort folgende metrische Formen der Reimweisen nieder:

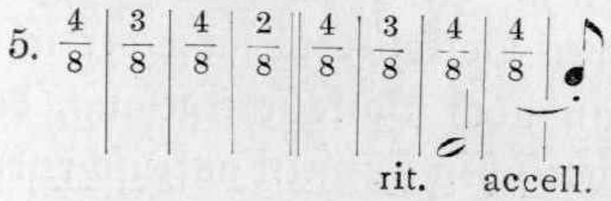


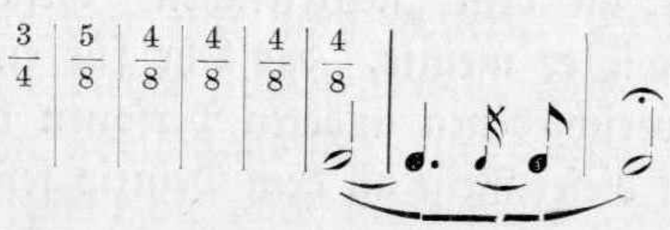
1. 

2. 

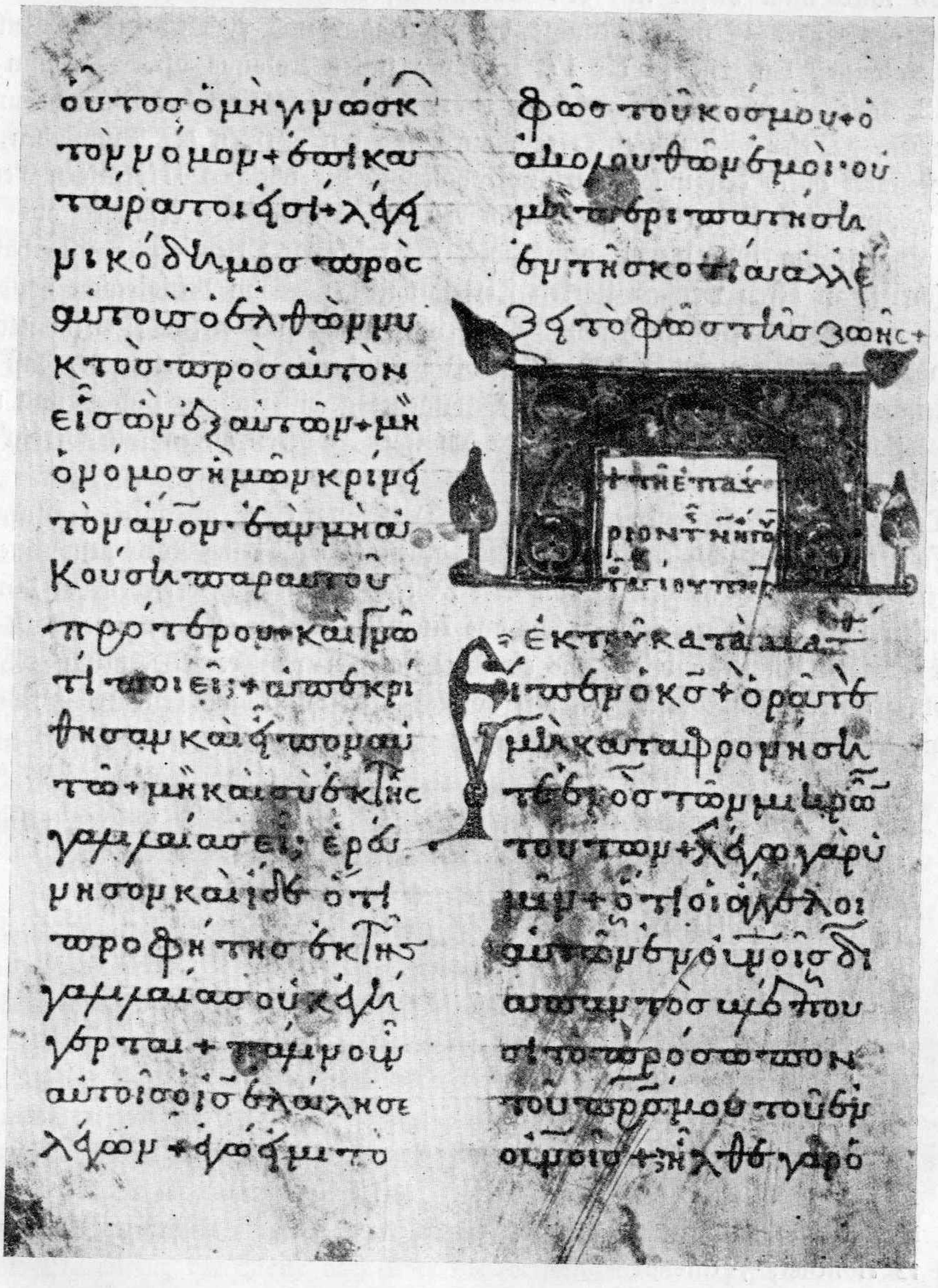
3. 

4. 

5. 

6. 

Thibaut beschreibt die Handschrift Byz. Zeitschr. S. 125, Anm. 1 als „belle cursive du Xe siècle“ und setzt unter die Photographie (Taf. III) die Bemerkung: „Dans cette photographie la seconde colonne du texte porte seule les signes ekphonétiques; la première est un commentaire de l'evangile qui précède dans le manuscrit“.



Betrachtet man nun das Blatt genauer, so könnte man auf den ersten Blick vielleicht dazu verleitet sein, eine so frühe Datierung anzunehmen, wüßte man nicht, daß die liturgischen Bücher durchgehends archaisierend geschrieben sind. Es war ein zwiefacher Grund dafür vorhanden: diese Lektionsbücher waren die Hauptbücher der Gemeinde und mußten daher schön, das heißt altertümlich aussehen. Ferner waren